KASIM 1986 SAYI:12 500 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

GEORGE GROSZ

POPÜLER KÜLTÜR / *Ali Taygun*
SAVAŞ VE ÖZGÜRLÜK / *Edward Bond*
HALİKARNAS BALIKÇI'NDA DİL / *Mehmet H. Doğan*
GÖRÜNEBİLİRLİK ÜSTÜNE / *John Berger*
AĞIRLIKSIZ İLİŞKİLER / *Memet Fuat*

Dünyanın 1 numaralı ansiklopedisi hakkında neler söylediler:

"Yıllarca bir Britannica'm olmasını istedim. Sonunda oldu. Aynı gün son sayfasına kadar okumak üzere Britannica'nın başına oturdum."

Isaac Asimov (1920)

"Huxley'in Britannica'yı sayfa sayfa okuduğu söylenir. Yıllarca bu verimli işi tekrarlamayı düşledim."

Gabriel Garcia Marquez (1928)

"Her sabah ilk iş olarak iki saat Britannica okurum."

Aldous Huxley (1894-1963)

"İçki ve sigara içmem. İki kötü alışkanlığım vardır. Enrique Larreta'yı okumam, Britannica'yı okurum."

Jorge Luis Borges (1899-1986)

Britannica Türkiye'de, Türkçe:

AnaBritannica

Türkiye, gerçek anlamda "evrensel ansiklopedi"ye *ilk kez* kavuşuyor. Dünyanın tanıdığı en mükemmel bilgilenme sistemi şimdi Türk insanına, Türkçe olarak sunuluyor.

İlk fasikül çıktı!

- Yayın süresi: **4 yıl** • Cilt sayısı: **22**
- Fasikül özellikleri: **64 sayfa, tamamı renkli, haftalık.**
- Görsel malzeme: **20.000 fotoğraf, harita, şema.**
- Katkıda bulunanlar: **Her biri konusunda uzman 5000'i aşkın bilim adamı, araştırmacı, yazar.**

Ana Yayıncılık, bu büyük bilgi kaynağına abone olmak isteyen herkese uygun, çok seçenekli abone koşulları sunacaktır.

Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica, Inc. işbirliği ile yayımlanmaktadır.

J.M. COETZEE

MICHAEL K NASIL YAŞADI

Çeviren: Beril Eyüboğlu

BARBARLARI BEKLERKEN
yazarının yeni romanı

roman

1983 Booker McConnell roman ödülünü kazanan bu kitapta, **Barbarları Beklerken** romanıyla tanıdığınız J.M. Coetzee, Güney Afrika'da yaşanan insan dramının başka bir yüzünü açıklıyor. Romanın başkişisi Michael K'yi anlayamadığı bir savaşın karmaşası içinde görüyoruz. Sıradan insanların karşılaşabileceği haksızlığı öfkeye kapılmadan, ama etkili bir dille anlatan Coetzee unutamayacağınız bu romanla insanın direnme gücüne duyduğumuz inancı pekiştiriyor.

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM
yeni kitaplar

RUHİ SU'YA SAYGI

AYDINLAR DİLEKÇESİ DAVASI

SEVİYE ON ÖLÜME BEŞ KALA
Aziz Nesin — Şiir

MICHAEL K NASIL YAŞADI — roman
J.M. Coetzee

SORUŞTURMADA — yazılar
Aziz Nesin

DÜNYA GÜLÜ — şiir
Apollinaire

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — özdeyiş
Özdemir Asaf

ESKİ GECE PARÇALARI — öykü
Nazlı Eray

BÜYÜK GREV — öykü
Aziz Nesin

FOLKLOR YAZILARI — bilim
İlhan Başgöz

ÇOK YAŞASIN ÖLÜLER — şiir
Arif Dino

SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR
Aziz Nesin

NOSTROMO — roman
Joseph Conrad

SOLFEJ-I — müzik
Muammer Sun

YALINAYAK SOKRATES — oyun
Maxwell Anderson

MEKTUPLARIYLA HALİKARNAS BALIKÇISI — mektup
Azra Erhat

ZENON — roman
Marguerite Yourcenar

ÇAĞDAŞ İNGİLİZ ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Cevat Çapan

ADAM
tekrar basımlar

ŞİİRLER 1959-1982 — şiir
Ataol Behramoğlu

BERCİ KRİSTİN ÇÖP MASALLARI — roman
Latife Tekin

RIFAT BEY NEDEN KAŞINIYOR — öykü
Aziz Nesin

AH BİZ EŞEKLER — öykü
Aziz Nesin

SEVGİLİ ARSIZ ÖLÜM — roman
Latife Tekin

GECE DERSLERİ — roman
Latife Tekin

BENDEN SONRA MUTLULUK — şiir
Özdemir Asaf

ŞİMDİKİ ÇOCUKLAR HARİKA — çocuk
Aziz Nesin

KALPAZANLIK BİLE YAPILAMIYOR — öykü
Aziz Nesin

DELİLER BOŞANDI — öykü
Aziz Nesin

ÇAĞDAŞ TÜRK ŞİİRİ ANTOLOJİSİ
Memet Fuat

BÖYLE GELMİŞ BÖYLE GİTMEZ II/ YOKUŞUN BAŞI — özyaşam
Aziz Nesin

ELSA'YA ŞİİRLER — şiir
Louis Aragon

BASKETBOL — spor
John Wooden - Bill Sharman

EZGİLİ YÜREK — şiir
Ruhi Su

BARBARLARI BEKLERKEN — roman
J.M. Coetzee

ADAM SANAT

Sayı 12, Kasım 1986

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: İ. Timuçin Yekta
Teknik Yönetmen: Yavuz Kösemen

POPÜLER KÜLTÜR 5 Ali Taygun
SAVAŞ VE ÖZGÜRLÜK SAHNELERİ 9 Edward Bond
HALİKARNAS BALIKÇISI'NDA DİL 14 Mehmet H. Doğan
GÖRÜNEBİLİRLİK ÜSTÜNE 20 John Berger
GEORGE GROSZ 22 John I.H. Baur
AĞIRLIKSIZ İLİŞKİLER 30 Memet Fuat
TEK SESLİLİK... ÇOK SESLİLİK.. 53 Timur Selçuk
BİR SİNEMA DEHASI YETİŞİYOR 55 Yavuzer Çetinkaya
"İMGE" VE "İMGELEME" 60 P.N. Furbank
KALBİMİZİN ÖZETİ 71 Ramis Dara

ŞİİR
İsmet Özel, 12-13; Refik Durbaş, 34-35; Fikret Demirağ, 40; Erdal Alova, 47; Tarık Günersel, 50; Turgay Fişekçi, 54; Elif, 59; Küçük İskender, 67; Levent Yılmaz, 74.

BU SAYIDAKİ RESSAM
George Grosz, 4, 7, 11, 17, 22-29, 37, 44, 49, 56, 63, 68-70, 77, 80.

KAPAK
Düzenleyen: Aydın Ülken; **Resim:** George Grosz

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Reyo Matbaası; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar:** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 6000 TL; Altı aylık 3000 TL. Yurt dışı 40 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Arka kapak (renkli) 250.000 TL, (siyah-beyaz) 200.000 TL; kapak içi (siyah-beyaz) 150.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 100.000 TL, yarım sayfa 60.000 TL, çeyrek sayfa 30.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 10.000 TL. Fiyatı 500 TL (KDV dahil), Kıbrıs: 600 TL.

Kendi Portresi, 1938, yağlıboya, 46x33 cm George Grosz

POPÜLER KÜLTÜR

Ali Taygun

Kültür Sanayiinin en temel ürünü, bundan böyle adına kısaca Pop Kültürü diye ceğimiz Popüler Kültür. Popüler Kültür hiçbir zaman yegane ürünü değil bu sanayi alanının. Ama talebin en yoğun odaklandığı, sürümün en fazla olduğu kültür metala rı bu başlık kapsamına giriyor.

Pop Kültürü, esas itibarıyla Halk Kültürüyle aynı şey. Ancak bu terimlerden ikinci cisi, Halk Kültürü, çok daha geniş bir zaman boyutunu kapsıyor. Pop Kültürü ise, Sanayi Devriminden sonra ortaya çıkmış, Kültür Sanayiinden kaynaklanmış. Yani başka bir deyişle, Pop Kültürü, Halk Kültürünün çağımızda aldığı biçim.

Bir önceki yazıda da vurgulandığı gibi (*), Kültür Sanayiinin, dolayısıyla Pop Kültürünün, belirleyici ögesi pazar, serbest değişim, ürünün meta niteliği. Geleneksel Halk Kültüründen ayrıldığı nokta da bu. Bizde Pop Kültürü sorununun bu kadar geç gündeme gelişinin nedeni de burada yatıyor zaten. Kültür metaı bizde çok yeni. Kültür ürünü bizde çok geç pazara girmiş. Sanayimizin geç gelişmesi elbette belirleyici bunda. Ama yegane neden bu değil. Çünkü popüler kültürün kültür alanına egemen olabilmesi için yalnız sanayiin olması yetmiyor, üretimin de açık pazara yönelik olması gerekir.

Sanat alanında bu çok daha rahatça gözlemlenebiliyor. Cumhuriyetten bu yana sanat alanımızın çok geniş bir kesimi devlete bağımlı. Gelenekselin dışında kalan kültürel değişim noktaları neler? Müzik ve müzik nitelikli sanatlarda tiyatro ve konser salonları, radyo; dramatik sanatlarda gene bunlar; görsel sanatlarda ise sergi yerleri, yayınlar. Son zamanlara dek bunların hemen hepsi resmi kuruluşlardı. Edebiyat alanında göreli bir serbestiyet, pazara yönelik üretim vardı, ama bunun üstünde de türlü denetim mekanizmaları kurulmuştu. Yani devlet doğrudan doğruya veya sıkı denetimiyle bu alanları belirliyordu. (Hâlâ da bu tutumundan vazgeçmiş değil.)

Ayrıca, pop kültürünün başka bir tanımlayıcı yanı da ürünlerin aktarılması en kolay yolu seçmeleri. Yani okuma-yazma oranının ne düşük olduğu göz önüne alınırsa, ülkemizde edebiyat alanındaki göreli serbestiyetin gerekçesi ortaya çıkıyor.

Batıda okuma-yazma oranında ve edebi yayınlarda sanayi devrimiyle birlikte izlenen patlama, 19. Yüzyıl Kültür Sanayiinin tüketici kitlesini yaratmıştı. Kitle iletişim araçlarının dünyayı sarmasıysa bu sanayide ikinci bir devrimin nesnel koşullarını ortaya koydu. 20. Yüzyıl, plaklar, radyo, sinema filmi gibi çoğaltılmasının kolaylığı yanısıra algılanması da yazıya göre çok kolay ortamların yüzyılı oldu. Kültür ürününe yönelik talep artık eğitim koşulunu da aşmış sonsuz bir kitleden geliyordu.

19. Yüzyılda geniş ama yerel, sınırlı bir müşteri hacmi olan Kültür Sanayii, kitle iletişimiyle birlikte bir nitelik değişimi geçirdi: *Kimliksiz sermayenin,* mali sermayenin, uluslararası, sermayenin kâr alanına dönüştü.

Kimliksiz sermaye sadece varolan talebe karşılık mal üretmekle yetinemez, kârın katlanma baskısı altında yeni talep de yaratmak zorundadır. 19. Yüzyıl girişimcisi, herhangi bir nesnenin kullanım talebini keşfeder, bunun üretimine geçerdi. Sözgelimi bu kitapsa, parasını kitap basımına yatırır; varolan yazarlar arasından eseri en çok satacak olanı bağlar, doğru bir seçim yapmışsa kısa zamanda parasını döndürür, kâr ederdi.

Mali sermayenin devreye girmesiyle birlikte temel soru değişti. "Nasıl kitap satarak kâr ederim?" sorusu, "Kâr etmek için nasıl kitap satarım?"a dönüştü. Artık kültür alanındaki girişimci pazarı gözlemekle yetinmemeye, onu belirlemeye; yalnız talebe göre mal değil, mala göre talep de üretmeye başladı. İşte Pop Kültürünün gerçek kimliğini kazanması böylece; kimliksiz sermayenin pazarı ele geçirmesiyle gerçekleşti. Bu dönemde talebin oluşturulması, eserin ortaya çıkmasından önce geliyordu.

Talep elbette keyfi bir biçimde oluşturulmuyordu. Geniş kitlenin psikolojik durumu bunda büyük rol oynuyordu. Sanat eserinde söylenecek söz o anda kitlenin işitmek ihtiyacı olan sözdü. Bu sözü de belirleyen nesnel koşullar! Sanat yapıtının yayımcısı bu koşulları doğru saptamak açısından gerçekçi olmak zorundaydı. Ne ki amacı koşullarla ilgili olmadığı, onlardan sadece yola çıktığı için üründe gerçekçi bir bakış açısı aramıyordu.Tam tersine; o koşulları değiştirmek değil, kitlenin bu koşulların yarattığı sonuçlarla uyumunu sağlamayı amaçlıyordu. (Derin bir gerekçesi yoktu bu tutumun. Uyum sağlamak değiştirmekten çok daha kolaydı ve Pop Kültürü en çabuk kâr sağlayabilmek için daima en kestirme yolu seçmenin kültürüydü.)

Günümüz Pop Kültürü tahlillerinde sık karşılaşılan "Halkın gerçek sorunlarından söz ediyor" saptaması bu nedenle doğrudur. Ancak sorunlardan sadece söz etmenin kimin işi olduğuna işaret etmekten de başka bir şeye yaramaz bu saptama.

Kitlenin içinde bulunduğu durumla uyum sağlamasının en kolay yolu 'feedback' yöntemidir. Bireye zaten belletilmiş olanı, onun inandığını biraz değişik bir biçimde tekrarlamak.

Kültürün başka bir alanından, gazetecilikten örnek alalım: Klasik anlamıyla gazete yayımcılığı, haber iletişimi yoluyla para kazanmaktır.Klasik yayımcının temel sorunu, haberi en doğru ve en seri biçimde okuyucuya ileten gazeteyi yayınlamak oluyor böylece. Yani, habere konu olay ile yayımcının bir ilgisi yok. O olayın haberini satıyor. Haberi satabilmesi için de gazetesinin güvenilir olması; haber ile olay arasında bir tutarlılık bulunması şart. Elbette olayda 'haber' niteliği; olağanüstülük de aranıyor.

Kimliksiz sermayenin yalnız kendini katlamak amacıyla bu alana girmesiyle, *asparagas* habercilige dayanan Pop Gazetecilik doğuyor. Hayatın kendi yeterince olağanüstü olaylar sağlamadığı için Pop Yayımcı sıradan bir olayı olağanüstü boyutlarda sunmaya, giderek, olaydan bağımsız haber türetmeye başlıyor. Yani gazeteyi sattıran olayın kendi, olayın doğru iletilmesi olmaktan çıkıyor, soyut haber oluyor.

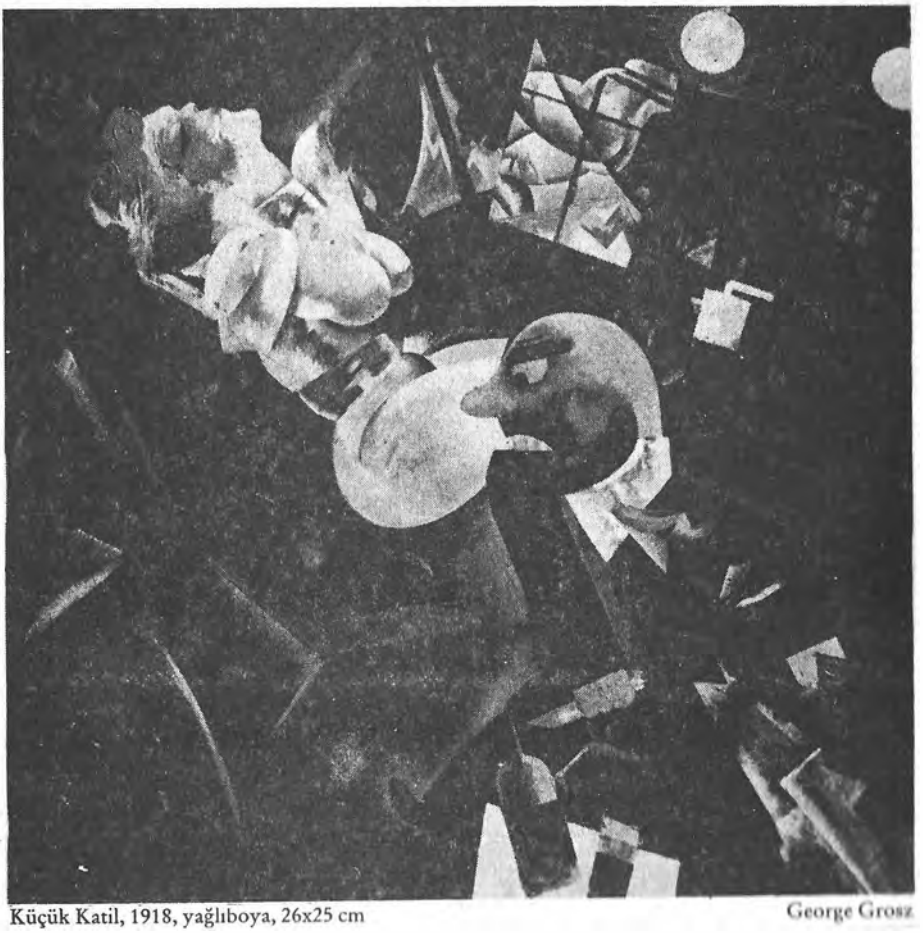
Gelişen, karmaşıklaşan dünyamızda olay ile haberi arasındaki doğruluk ilişkisini denetlemek artık çok zor.Ama Pop Gazeteciliği ayakta tutan esas bu değil. Haberin beklentiye uygun olması! Okuyucu haberde inançlarının doğrulandığını, kendisine belletilmiş olanın onaylandığını görüyor. Bu onda bir haklılık duygusu yaratıyor. Ona huzur veriyor. Hayatını kolaylaştırıyor.Bu nedenle *yalan olduğundan kuşkulansa dahi* gazeteyi alıyor, okuyor. Kimliksiz sermayenin egemenliğinde bilgi edinmenin, zihinsel faaliyetin, değişmenin önüne en kunt engel böylece, 'feedback' yoluyla gelip oturmuş oluyor.

Daha önceki yazımızda değindiğimiz gibi, Sanayi Devrimiyle birlikte toplumda büyük hızla artan mülksüzleşme, küçük burjuva ve esasen burjuva kültürü egemenliği altına girmekte olan köylü ve işçi sınıflarında, yani Pop Kültürünün yöneldiği kesimlerde derin mutsuzluğa neden olmuştu. Bu mutsuzluk günümüze dek artarak sürmüştür. Pop Kültürünün ham maddesi de budur işte. İster ABD'de 30'lu yıllardaki bunalım döneminin en popüler tiyatro oyunu "You Can't Take It With You" (Kefenin Cebi Yok) gibi parayla saadet bulamayan zenginlere karşı dünyaya boş vererek keyifli yaşayan yoksulları anlatan neşeli oyunlar olsun, ister bizim daha hâlâ vahşetini ve köşeyi döndürme umutlarını koruyan düzenimizde başarısızlığın nedenini kendinde ya da kaderde arayan 'garibanımıza' "Hatasız Kul Olmaz" diye buruk moral veren hüzne boğulmuş arabesk şarkılarımız... Hepsinde mesele maddi hayat karşısın-

da acze düşme meselesidir. Bu acze duyulan tepki Pop Kültürüne talep olarak yansır.

Pop Kültürü üreticisi bu tepkiyi yapıtta itici güç olarak kullanır. Toplumda bu duruma neden olarak gösterilen ne varsa, 'sağduyu' neyi gerektiriyorsa, belletilmiş ahlak kuralları hangi doğrultudaysa o da onlardan yola çıkar. Onları tekrarlar. Çelişkiyi egemen kültür değerleriyle onlara ters düşen olağanüstü birey arasında arar, bulur, çözer. Yani acze, mutsuzluğa düşen insana olağanüstü olduğunu söyleyerek her insanda zaten varolan bu inancı pekiştirir. Bunu yaparken de bir kez daha egemen ahlak değerlerini onun kafasına kakar.

Acze düşmekte olan insanın en kolay inanacağı, kendi tecrübelerinden de bildiği, eskiden durumun böyle olmadığı, hatta daha iyi olduğudur. Bu yüzden eski, Pop Kültürü üreticisinin temel istikametidir. 19. Yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl ortalarına dek Batı kültürlerinde en sık görülen ve maddi hayat güçleştikçe daha da yoğunlaşan bir özellik bu. Sözgelimi 2. Savaş öncesi Almanya'da yeniden doruğuna çıkan ucuz Romantizm akımlarını ele alalım. Aristokratik değerler sistemi, temiz köy hayatı, dağ havası, Wagnerien tarih kitleye yönelik sanatın başlıca malzeme kaynağıydı. Esas temalar ise ***maddiyatçılığın*** insanlığın başbelası olduğu, eskiyi içinde taşıyan herşeyin kurtuluşa işaret ettiği noktasından hareket ediyordu. Toplumun kokuşmuşluğu bir veri olarak kabul ediliyor, ancak bunun düzelmesi için eski değerlerin kahramanlar



Küçük Katil, 1918, yağlıboya, 26x25 cm — George Grosz

tarafından yeniden iktidara getirilmesi çözümü öneriliyordu. Kendisine bir *Pop Siyasi Sistemi* demek mümkün olan Faşizm, 'kültür'ünü bu yapı üzerine kurdu.

Faşist 'Kültür'e, 'resmileştirilmiş Pop Kültürü' demek belki bir çelişki. Çünkü Pop Kültürünün belirleyici yanı serbest değişim. Pazardan başka güç tanımayışı. Ancak devletinkesinlikle dışında doğan bu kültürün sonradan devlet tarafından resmileştirilmesi mümkün. Nitekim III. Reich'da olan da bu. Hatta, belki de çok ileri giderek, Faşizmin bir model olarak getirilişinde; yani *getirilişinin maddi gerekçesinde değil,* ama bu maddi gereksinimin alacağı *şeklin, görünümün* belirlenmesinde Pop Kültürü egemenliğinin büyük payı var diyebiliriz. Başka bir deyişle, devlet bu kültürü resmileştirmiyor, bu kültür bir devlet sistemine dönüşerek o sistemi resmileştiriyor!

Kendi ülkemize baktığımızda, sanayileşmenin gecikmesinden dolayı Pop Kültürü egemenliğinin de geciktiğini görürüz. Yalnız, bu iki olgu arasında mekanik bir bağ yok elbette. Sanayi, Pop Kültürünün *geneldeki* kaynağı. Pop Kültürü bir kere doğduktan sonra onu vareden Kültür Sanayiinin daha gelişmediği ortamlara da kültürleme yoluyla aktarılabiliyor. Köklü, egemen kültür durumuna dönüşmüyor.Ama daha kendini ayakta tutacak maddi yapılanma oluşmadan önce egemen kültürü etkileyebiliyor.Pop Kültürünün *zaten* yeni bir kültür değil, eski kültürel değerlerin, önceden belletilmiş olanın yeni biçimde sunulmasından ibaret olduğunu; bir değerler sistemi değil, bir *yöntem* olduğunu göz önüne alırsak, bizdeki bu olgunun hiç de akıl dışı olmadığı ortaya çıkar.

Kültür Sanayiinin bizde de şu sıralarda yaşanan büyük sıçraması, televizyonun esas iletişim ortamı konumuna gelişiyle gerçekleşti. Televizyon öncesi Pop Kültürünün iki temel şartı vardı: Algılanması ne kadar kolaylaştırılırsa kolaylaşsın ürün *tek başına* satılıyordu; yani belirli bir para ödeyip yine belirli bir ürünü satın almak zorunluydu. İkincisi, sinema dışındaki ürünleri algılayabilmek için okuma yazma bilmek gerekliydi. İşte televizyonun devreye girişiyle bu şartlar ortadan kalktı. Pop Kültürü artık alıcının hiçbir gayret sarfetmesine gerek duyulmadan ürünleriyle onun hayatına girebiliyordu.

Bu devasa sıçrayışla birlikte Pop Kültürünün en mükemmel örneği, 'asparagasın ruhu' olgunluğuna erişti: Reklam! Günümüzde başlı başına bir sanayi olan, başka bir deyişle Kültür Sanayiinde tayin edici alan durumuna gelen reklam, Pop Kültürünün bütün özelliklerini en saf durumuyla benliğinde taşımaktadır.

Kültür Sanayiinin ülkemizde roman ve gazeteyle doğuşunu, Yerli Film ile emekleyişini ve televizyon çağında müzik, Pop Basın ve reklam alanlarından başlayarak Pop Kültürü ile egemen kültür konumunu alışını ileride incelemeye çalışacağız.□

(*) Adam Sanat, sayı 10, s. 9.

NECATİ GÜNGÖR

BU SEVDA ÖLMEK

öykü

ADAM YAYINLARI

VUS'AT O. BENER

BUZUL ÇAĞININ VİRÜSÜ

roman

ADAM YAYINLARI

SAVAŞ VE ÖZGÜRLÜK SAHNELERİ

Edward Bond

Savaş ve barış birbirini karşılıklı dıştalar diye kabul edilegelmiştir. Ne ki, bu tespitte barış olarak ele alınan durum, aslında hiçbir zaman savaşın bir parçasından başka bir şey olmamıştır. Barış, askerlerin savaş için eğitilip silahlandırıldıkları bir dönemdir, demek istemiyorum. Bu kesinlikle doğru. Ben bambaşka bir noktaya işaret etmek istiyorum.

Belki de savaş ve barış, bir davranış bütününün, bir toplum biçiminin aşamaları. Eğer böyleyse, savaşı, barışın kesintiye uğraması değil, onun tamamlanması olarak görmek gerekir. O zaman, savaşları sona erdirecek bir savaştan söz etmek elbette bir hayal oluyor. Çünkü böyle bir durumda barışın kendini savunması mümkün değil.

Bizim irrasyonel toplumumuz, onun gibiler, sınıflara bölünmüştür. Bu adaletsizliği kurumlaştırır. Çünkü adaletsizlik edilgen bir durum değil, artan çatışma durumudur. Neden?

İlkin, irrasyonel bir toplum, irrasyonelliğine mitoslar aracılığıyla haklılık kazandırır. Böyle bir toplum bireylerine sapkın inançlar belletir: Dünyada orman yasasının hüküm sürdüğünü, insanların hayvan olduğunu, kimilerinin ötekilerden daha da hayvan olduğunu, bütün insanların günah işlemek üzere ya da şiddet ihtiyacıyla doğduğunu, yalnız katı olanın varsıllaşacağını, çoğu insanın yönetilmek istediğini, ne mutlu ki öbürlerinin de onları yönetmek üzere dünyaya geldiğini ve bütün bunların da tanrı tarafından tayin edildiğini, yahut evrimle düzenlendiğini öğretir bu mitoslar. Aslında kendi iyiliğimiz için önem taşıyan daha bir çok şeyin hâlâ farkında değiliz. Onun için de, bu kafa bulandırmalarını o kadar ciddiye almayabilirdik. Ne ki bu mitoslar, aynı zamanda, insanın kendine bakışını, kendini kavrayışını da altüst etmekte. Hiç kimse kendisinin irrasyonel ve aşağılık olduğunu kabullenip ondan sonra da rasyonel davranamaz. İnsanın kendine bakışı davranışının ayrılmaz bir parçasıdır. Davranışının haklılık kaynağı, onun onayıdır.

Sonrası ve daha da ciddisi: Kafayapısının insanda duygusal sonuçları vardır. İnsanoğlu biyolojik bir yaşam hakkı beklentisiyle doğar. Çocuk bilince erince, bu beklenti, insan olmaya bir hakkı bulunduğu hükmüne dönüşür. Siyasette ise bu, adalet talebi olarak ortaya çıkar. Böyle olmasa insanoğlu dünyaya nasıl gelebilirdi? Evrim, aşağılık bilincini insanda nasıl üretir, bireyin cezalandırılmayı, aşağılanmayı, yoksun bırakılmayı hak ettiğine doğal olarak hükmetmesine nasıl meydan verirdi? Böyle doğal bir bilginin yüküyle cenin rahimde kavrulur kalırdı yoksa! Eğer bütün bunlar bir insana belletilebiliyorsa, eğer toplum onun onurunu böyle yokedebiliyorsa — herkesin çok iyi bildiği gibi, sıkça yapar bunu — o zaman bu toplumsal değerlendirme, doğal bir değerle çelişmekte. Buradan kaynaklanan duygusal çatışmalar, başkalarını sevme ihtiyacımızın hem kendimizden hem başkalarından nefrete dönüşmesi — sosyalist psikolojinin konuları. Ben burada bu çatışmaların siyasi sonuçları olduğuna işaretle yetiniyorum. İnsan karekteri, insan muhakemesi; faşizmi, suçu, gereksiz saldırganlığı, vandalizmi, sosyal sorumsuzluğu ve insanda doğuştan var olduğu söylenen bütün öteki kötülükleri üretmek üzere ***böyle*** sapkınlaştırılır, diyorum.

Öte yandan, doğal bir üstünlükleri, imtiyaz ve iktidara doğal hakları olduğu söylenen bir takım insanlar var. Bunlar nasıl oluyor da böyle bir hükme kendiliğinden ikna oluyorlar? Aslında, bu tür insanların akıl yoluyla vardıkları sonuçlar hisleriyle uyuşmaz, çakışmaz. Bu da onlarda yine ruhsal çatışmalara, bunalımlara yol açar, aynı türden siyasi sonuçlar doğurur. Böylelerini harekete geçiren korkularıdır: Saldırgan, kavgacı, tepkisel olurlar. Durumları, adaletsizliğin toplumun öbür bireylerinde yarattığı çatışmalarla daha da keskinleşir.

Türümüzün böyle aşağılıklaştırılışının en küçültücü örneklerinden biri de ırkçılıktır. Irkçılık, tahkir ya da tehdit edildikleri zaman öfke ya da korkularını kendilerinden daha zayıf olanlara sergileyen ilkel hayvan davranışlarının insanlara yansıma biçimidir. Adaletsizlik, kafası bulandırılmışlık en sonunda bir toplumu öylesine kabalaştırabilir ki, bu toplumun bireyleri sırf vurdumduymazlıklarından ötürü başkalarını küçümseyip can sıkıntısından adam öldürebilirler.

İşte, insanlar bu dünyaya günah işlemek için gelmedikleri, ya da doğuştan şiddete ihtiyaç duymadıkları halde, onların Hidrojen bombası yapmalarına, ölüm kampları düzenlemelerine yol açan nedenler bunlardır. Siyasette mitoslar gerçekliği icat edebilir, yaratabilirler.

Hem yüksek teknolojiye sahip, hem de irrasyonel bir toplum, kaçınılmaz olarak faşizme ve dünya savaşına yönelecektir. Aynı bir delinin bir yerlerden akıl buluşturamayacağı gibi, irrasyonel bir toplumda da savaşa son verecek bir yol buluşturulamaz. Eğer bir toplum Hidrojen bombası yapacak kadar irrasyonel ise mutlaka onu kullanacak kadar, kullanmasını sadece rastlantıların engelleyebileceği kadar irrasyonel olacaktır. Bunun önlenmesini sağlamak için toplumun kökünden değişmesi, rasyonel duruma getirilmesi zorunludur.

Kimi eylemler öylesine dehşet vericidir ki, bunlar için hiçbir ahlaki gerekçe varolamaz. Bunların en apaçık örnekleri keyfi zulüm, soykırımı ve dünyanın mahvıdır. Öte yandan bıçaklarını çekmiş, karşı karşıya duran iki adamdan biri iyi, öteki kötü davranıyor olabilir. Muhakeme kabiliyeti insanoğluna özgüdür. İnsan davranışının iyiliğine, maksadın iyiliğinden hareketle hükmedilmemek gerekir: 'Benim niyetim en iyisiydi'. Maksat, dünyanın rasyonel olarak kavranması temeline oturtulmalı. Kavramak bizim ahlaki yükümlülüğümüzdür. Bu, en azından biz, yurttaş, öğretmen, anne, baba ve toplumun başka temsilcileri olarak hareket ettiğimiz sürece doğrudur; faaliyetlerimizin siyasi sonuçları oldukça doğrudur. İnsanın, toplumun ve tarihin rasyonel yorumu ve kavranması ise sosyalizmdir. Sosyalizm irrasyonel insan davranışlarına rasyonel bir açıklama getiren bir felsefedir. Sosyalizm, toplumu rasyonelleştirmeye yönelik pratik faaliyetin bir kılavuzdur. Bu, güçlüklere göğüs germeden, geri adımlar atmadan gerçekleştirilemez. Dünyayı değiştirmek güçtür. Eski irrasyonalizmden kurtulmak güçtür. Ne ki, bütün bu güçlükler, atılan bütün bu geri adımlar gene sosyalizmle açıklanabilir. Sosyalizm bütün önemli insan faaliyetine anlam veren bir felsefedir.

Yaşadığımız bu büyük değişimler çağında biz, insanlara maneviyata dönerek kendilerini ıslah etmelerini, ya da akıl, mantık taleplerini iç huzur yoluyla tatmin etmelerini öneremeyiz. Yaşadığımız, insanların huzur içinde manastırlara kapandıkları karanlık bir çağ değil. Bizimki, hem karanlıkların, hem de sökmek üzere olan şafağın, yaklaşan aydınlığın çağı. Hidrojen bombalarının imal edilebildiği bir çağda iç huzura çekilmek bir çaresizlik ifadesidir. Böyle bir şeyi öğretmek, böyle bir şeyi akıl vermek yozluktur.

Savaş ile barış irrasyonel toplumun ürünleri, birbirini boğazlamaya çabalayan Siam ikizleri! Savaş ile özgürlük arasında yeni bir çatışma olmak zorunda. İşte bu çatışma sosyalizm mücadelesi. Bu mücadele, ancak toplumda, insanlar ile dünya arasında, insanların kendi aralarında rasyonel ilişkiler kurulabildiği zaman kazanılacak: Tanım-

ladığım kafa bulandırmaları olmaksızın kurulabildiği zaman...

Bunun ütopyacı bir tutum olduğu söylenebilir. Hayır. Bu bir dilek değil. İçinde bulunduğumuz durumun rasyonel tahlilinden kaynaklanıyor. İnsan doğasının en önemli yanları toplum tarafından oluşturulur. Türümüz kendini çalışma ve kültür ile meydana getirir. Biz, iyi ve kötü olarak değil, her ikisinin de potansiyelini taşıyarak dünyaya geldik. Ne olacağımız ise başlıca toplumumuzun ve toplum içindeki yaşantımızın bir sonucu. Hidrojen bombaları, ölüm kamplarından insan doğası sorumlu tutulamaz. Bunlar toplumsal düzenin sonuçlarıdır. Bundan çıkartılacak sonuç da savaşın insan doğasının değil, toplumun bir ürünü olduğudur. Demek ki savaşsız bir toplum mümkün.

Böylesi bir toplum rasyonel ve özgürlüğüne kavuşmuş bir toplum olacaktır. Bunun alternativi irrasyonel bir toplum değildir. Türümüz artık bundan böyle irrasyonel ile birlikte yaşayamaz. Teknoloji tarihin kimi kapılarını açarken kimilerini de kapıyor. Alternativimiz yeryüzüyle birlikte üzerindeki hayatın yok olmasıdır. İşte sosyalizmin en önemli gerekçesi budur. Yoksa insanlara iş, besin, bakım sağlayacağı değil. Sosyalizmin gerekçesi, onsuz irrasyonalizmin nihai meyvasını vereceği, türümüzün yok olacağıdır. Kapitalizm bu felaketi önleyemez.

Belki de dünya her zaman biraz çetin bir yer olacak. Sık sık zorluklarla, kayıplarla karşılaşılacak. Ama bu, onun kendisini yok edeceği ya da bizim hem dünyayı hem kendimizi yok etmemiz gerektiği anlamına gelmez. Özgürlük mümkündür.

Çeviren: Ali Taygun

Sorgudan Sonra, 1935, suluboya, 17x22 cm — George Grosz

İsmet Özel

OF NOT BEING A JEW'dan

İniyorum kulelerinden katil
iniyorum maktul minarelerden
taraçadan, bahçeden
ilk tanıyı bulanların indikleri heryerden
ilk tanıyı bulandıran bir vaşakla birlikte
değdikçe ayaklarım merdiven alçalıyor
açılıyor leşlerin, atmıkların cesurane
canlıların korka korka uzandıkları zemin
ağzımda kef
iki gözlerimde mil
iniyorum kulelerinden
katil.

Tayfalar var, tecimenler, yosmalar
bir geçit, bir liman şehri bura
bunlar bulutlara bakmak için penceresi evlerin
bu da deniz
hırs püsküren, toynak durduran deniz
rezeleri yerlerinden oynatan
vâdeden, vâdeden, vâdeden tesellicimiz.
Caddedeyim
beni bana bırakmayan vaşak yanıbaşımda
kaş çatanlar, okşayanlar görünüp kayboluyor
yılanlar duruyor oldukları yerde ve yıldıranlar
yılanlar ve yıldıranlar oldukları yerde âşikâr.
Kimim ben? Kimlerdenim? Burası hangi dünya?
Terziye uğra
diyecekler belki birazdan
gidecek miyim
hazır mı ikinci prova?
Önce ben
acemiyken
okul müdürü
veresiye satan bakkal
kapıcı ve akrabaları
dört ayrı ölümle ölmeyi öğren

demişlerdi bana
omzun güneş kokuyor demişti
kısa eteklikli kız
işte o zaman bildimdi
anladımdı o sıra
atlas, ibrişim, zebercet bende kalmaz
bu çuha, bu sicim, bu tunç elden çıkarsa
acemiydim gitmem dedim
sizin provalarınıza
bön ve berbat buluyorum yaldızlı yaz gecelerinizi
berbattır balkonda o güneşli sabahlar
biraz açılmak için açıldığınız kırların
aniden karşılaştığınız ırmakların
ürpertisi ahmakça
böndür beni belimden bölmeye kalkan enlem
benden iki bakışık parça
çıkarmaya çabalayan boylam da berbat
ipekli libas giymem, altın takınmam
atımın eğerinde kaplan derisi yoktur
çehreme baksaydınız yırtılırdı
uykularınızın zarı.
Nice kıraç dağları bedenime sindirdim
nice bitek vadiyle beraber tenimi yumdum
çocuklar acıları paylaşmaz dedim omuz silkerek
acılardır paylaşan çocukları
gün geldi paylaşıldı acılar
çocuklar paylaşıldı
bana bırakılan neyse ona burun kıvırdım
gittim bir kuyudan su çektim
halka boynumdan geçti
geçti boynuma kemend
d harfine bak dedim
nasıl da soylu duruyor sonunda kelimenin
harfe bak, harfe dokun, harfin içinde eri
harf ol harfle birlikte kıyam et
harf ol harfler ummanına bat
çünkü gördüm ne varsa sonunda kelimenin
çünkü böndür altında kaldığım töhmet
uğradığım kinayeler bön ve berbat.

HALİKARNAS BALIKÇISI'NDA DİL VE ANLATIM

Mehmet H. Doğan

Yazın, her şeyden önce bir dil sorunudur. Dille varılan, dille yaratılan ya da dille var olan bir olgudur. Müzik için ses, resim için renk ne ise, yazın için de dil odur. Nasıl, sessiz bir müzik, üzerinde hiçbir rengin, hiçbir gölgenin olmadığı bir resim yapıtı düşünülemezse, sözsüz, sözcüklersiz bir yazın yapıtı da düşünülemez. Hatta tek başına söz ya da sözcükler de yetmez bir yazın yapıtının yaratılması için. Sözlerin, sözcüklerin anlamlı, bir şey anlatacak biçimde dizilmeleri, ard arda getirilmeleri gerekir, bir anlatıda. Şiirde, öteki yazın türlerinde sözlerle ya da sözcüklerle yaratılan "anlam"ı tümüyle ortadan kaldırarak yalnızca sözcüğe, hatta harflerden oluşan bir sese dayanma çaba ve girişimleri olmuşsa da uzun süre etkili ve kalıcı olmamış; ya ilginç ama sonuçsuz bir denemeden öteye gitmemiş (lettrisme gibi) ya da insanın çeşitli ruhsal durumlarını anlatmak, bilinç dışını bütün engelleri ortadan kaldırarak boşaltmak amacına yönelik bir akıma dönüşmüştür. Bilinç akımında, özellikle Joyce ve Faulkner'da kullanıldığı gibi.

Burada, yazın yapıtlarında bir yandan dilin önemini vurgulamak isterken, öte yandan onun, onsuz-edilemez ama biricik de olmayan bir öge olduğunu anlatmak istediğim, açık. Daha doğrusu şöyle söyleyeyim: Dil, yazının onsuz edilemez bir aracı, eli koludur, ama biricik gereci değildir. Gereçlerinden biridir.Dolayısıyla dil, amacı değildir yazın yapıtının. Onun - yapıtın - gerçekleşmesi için kesinlikle gereklidir, ama amacı değildir, diyorum.

Dil ve yazınla ilgili ileri sürülmüş başka savları, düşünceleri de anabiliriz burada.

Anlamın, anlatılmak istenen şeyin tam olarak ortaya konabilmesi için dil'in güzel bir biçimde kullanılması gerekir. Dolayısıyla, sanatçılar dili en iyi kullananlardır, dil ustalarıdır. Şairler, romancılar, öykücüler bir dilin güzelleşmesi, zenginleşmesi için en önde çaba gösteren kişilerdir. Bütün bunlar söylenebilir, doğrudur da. Ama yineleyelim, bütün bu doğru sözler, dilin bir yazın yapıtı için amaç olduğunu kabul etmeye götürmemelidir bizi.

Halikarnas Balıkçısı gibi, yazınımızda dili en savruk bir biçimde kullanan, hatta nerdeyse dili fazla önemsemeyen bir öykücü ve romancıda dil konusunu işlemeye başlarken kendime özürler bulmaya çalışıyor değilim. Halikarnas Balıkçısı'nın öykü ve romanlarında bizi hâlâ çeken, derinden sarsan, öykü ve romanlarının hâlâ yaşıyor olmasını sağlayan bir şey varsa -ki öyledir - o zaman yazın olayında, dilin kullanılışı yanında dilden öte de bir şey var demektir bu.

Kendime yandaş aramıyorum, ama bugünlerde Ezra Pound'da rastladığım bir örneği vermeden de geçemiyeceğim.

Pound, şiir ve edebiyat üzerine denemelerinin toplandığı *Okumanın ABC'si* adlı kitabında, Walt Whitman üzerine denemesinde, bu büyük Amerikan şairi üzerine yapılmış bir incelemeden, Whitman'ın bütün yazdıkları içinde güzel bir dille yazılmış

ancak otuz sayfa bulunabileceği izlenimini edindiğini söylüyor ve şöyle sürdürüyordu yazısını:

"Whitman'ın yanlışları yüzeyseldir, çağının bir imgesini ulaştırır bize; Montaigne nasıl kendi çağının tarihini yazmışsa, o da çağının etik tarihini anlatmıştır. 19. yüzyıl Amerikası hakkında, Whitman'dan, çağlarının tanığı olmaktan uzak kalmış ya da bunu, kendilerine, uygun bir yazın dili olduğu öğretilen bir anlatımla sınırlı tutmuş olan yazarların hepsinden çok şey öğrenebiliriz. Whitman'ı ilgilendiren tek şey, bütün gücünü asıl söylemek istediği şeyüzerinde toplamaktır. Bununla birlikte, onun dilini kesip biçmekte, çözümlemekte diretecek olursanız, bu dilin, zamanında kural diye kabul edilen şeylerin tümüne aldırış etmediği için DEĞİL, ama coşkuyla kimi zaman şu, kimi zaman bu kurala uyduğu için; ara sıra bir parçacık yazın dili kullanarak ve sıfatlarını konuşma dilinde bulunmaması gereken yerlere koyarak biraz olsun 'kural içi' ölçüye uymaya süreklendiği için yanlış olduğunu görürsünüz. O, gerçek yazılarını, bütün bu dikenli tellerden kurtulduğunda ortaya kor."

Ezra Pound yazısının biraz daha ilerisinde şunları diyordu:

"Anlatı duyusu, anlatı gücü, HER TÜRLÜ budamaya üstün gelir. Eğer bir insanın söyleyecek bir şeyi varsa ve bunu aklından çıkarmaz da kendi sınırlılıklarını dert etmezse kendine, okuyucu, eninde sonunda buluşur onunla; öğretmence aksaklıklar ya da kuramsal arkadan vurmalar ne derece çok olursa olsun, yazarın hakkı olan yeri etkileyemez. Bay Kipling'i vulgerlikle, bir gazeteciden başka bir şey olmamakla suçlayabilmek için (bu fakir daha doğmadan önce belki de) varillerce mürekkep harcanmıştır."

Çağdaş şiirin ustalarından biri olarak tanınan Pound'ın "yazın dili" gibi, "dil kuralları" gibi resmi ve katılaşmış kurallara, yasalara aldırmazlığını doğal kabul etmek gerekir. Daha da ileri giderek diyebiliriz ki, her sanatçı kendi dilini kendisi yaratır; bu yüzden de, ne kadar özgün yazar, şair varsa o kadar sayıda dil vardır yazın alanında. Bu durumda, gerçek okura, gerçek sanat izleyicisine düşen şey, bu dili bularak, öğrenerek yapıtın özüne varmaktır.

Halikarnas Balıkçısı'nın öykü ve romanlarındaki dili araştırırken de aynı şey geçerlidir. Onun dilindeki, çeşitli nedenlere bağlanabilecek dil savrukluğunu, kullanım yanlışlıklarını tanıyarak aşmak ve onun yazılarındaki şiirsel öze varmak ancak böyle bir çabayla olasıdır.

Tahir Alangu, "Halikarnas Balıkçısı'nın eserlerini, tabiattaki işlenmemiş, ama bütün tabiiliğiyle ortaya çıkmış cevherlere benzetmek kabildir" derken aynı çabanın gerekliliğine parmak basmaktadır.

İlk bakışta, yaradılışındaki coşkunluğa, tez canlılığa, şair dokusuna verilebilecek bu dil savrukluğunun, hatta bir yerde bozukluğun nedenlerini çeşitli yönlerden irdelemek ve bulmak gerekir. Alangu şunları da ekliyor bu konuda: "Başlıca kusurunun alabildiğine ölçüsüzlüğü olduğu herhalde söylenmelidir. Onda gazeteciliğe bulaşmış bütün sanatçılarda bileşik bir vasıf halinde görülen o tez canlılık, dilinde ve ayrıntılarda işçiliğe yeter derecede vakit ayıramayanların dağınıklığı var..."

"Duru, itinalı bir türkçeyle yazdığı söylenemez. Bir çoğu baskı hatalarına yorulsa bile, yer yer bozuk bir türkçe ile yazdığı belli olur. Ama bu çetrefil dille yazarken duyduğu çoşkunluğu, konunun benliğini sarmasından gelen tutkunluğa çok uygun bir biçimde ifade edilmiştir."

Burada bu dil konusunda bir de Balıkçı'nın kendi tanıklığına başvurmak istiyorum. Bu konuda kendisiyle yaptığım birçok konuşmada hep şunu söylerdi:

"Dil, gramer, benim ayağımın altındaki paspastır. Ayakkabılarımı siler, girerim içeri."

Yalnızca bu sözünü anımsatıp öylece bırakmak, dili böylesine basit bir araç gibi gördüğünü ileri sürüp, yapıtlarındaki dil savrukluğunu, dil bozukluklarını kendi tanıklığıyla mahkûm etmek olurdu. Oysa onun bu dil tanımının gerisinde bir başka şe-

yin daha yattığını görmek, göstermek gerekir. Lirizmdir bu. Lirizm ise Balıkçı için şiir demektir. Yalnızca metin olarak değil, yazılmış-yazılmamış, tarihte, mitolojide, yaşamda, insan davranışlarında görülen şiir... 1971'de *Dost* dergisinin Balıkçı Özel Sayısı'ni hazırlarken kendisiyle yaptığımız bant kaydında şu sözleri geçer; dergide de yayımlanmıştır:

"Zaten tekmil Promete'yi ta eskiden beri sevmiştim yahu. Allah allah, adam baş kaldırır, gider allahların ateşini çalar. Şiir yok da ne vardır bunda yahu? Tam şair... Şair olunca... Ne bileyim, bir şairin başı var, eli var filân. Bunlar şairin kendisine ait, gövdesinin parçalarıdır. Ben şiiri böyle gövdesi haricinde, varlığı haricinde demek istiyorum, başına güzel bir şapka giymiş gibi... kendisine yabancı bir şey saymıyorum. Lirizmi doğrudan doğruya kendisi sayıyorum yani. Kendisi olmazsa, demek ki bir şeysi yanlış."

Şadan Gökovalı, Halikarnas Balıkçısı'nın "1930'dan bu yana yazılmış ve hiçbir kitabına girmemiş hikâyelerini derlediği" *Gençlik Denizlerinde* adlı kitabına yazdığı önsözde şöyle söylüyor:

"Halikarnas Balıkçısı, yazılarının başkaları tarafından başka dillere çevrilmesinden pek hoşlanmaz. Böyle bir olayı haber alınca: 'Lirizmimi kurutmuş olmasalar bari' diye hayıflanır. İngilizce, Fransızca, İtalyanca, İspanyolca vb. yayınlanması istenen yazılarını, kendi o dillerde yazar. 'Kendimi kendim bile tercüme edemiyorum. En iyisi, o dilde yeniden yazmak oluyor' der."

Halikarnas Balıkçısı'nın kimilerince en çok yadırganan ve abartılı sayılan; öte yandan, Nâzım'dan Orhan Kemal'e, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Alangu'ya kadar birçok sanat adamının onu bir hikâyeciden çok bir "deniz şairi" saymasına neden olan, onun asıl biçemi sayılması gereken de bu lirizmdir işte. Birkaç örnek vermeden geçmeyelim bu biçeme:

"Güneş deniz ufkunca ateşten bir çizgi çekti; sanki bir tanrı parmağı devâsâ bir udun teline değmişti; dingg! diye kâinat kıpkırmızı bir güne uyandı. Tan yerinden gelen sabah rüzgârı koyu mavi denize kırmızı bir yol kilimi sere sere kayığa yetişti; kayık da kanatlı bir ok gibi fırladı." *(Gülen Ada, s. 11)*

"Çığlık gibi limandan kopup fırladık. Denizleri paçavralar gibi parçalaya parçalaya gidiyorduk. Direkler öne eğildi...

"Güneş batıya ağdı. Gök, ölen bir balık gibi renkten renge geçiyordu. Can çekişirken en güzel rengini son soluğuyla verdi. Güney gecesi bütün yıldızlarını takındı. Yıldızlar çakıp çatırdıyordu. Ne kalabalık, ne gürültüydü o!" (*Merhaba Akdeniz*, s.25)

Ama Balıkçı'nın, deyim yerindeyse, ipin ucunu kaçırdığı, anlatıma bir ucundan girip de sonunu getiremediği ya da bozuk bir cümleyi noktaladığı zamanlar da vardır. İlginçtir, bunlar daha çok sevmediği için anlatmaktan sıkıldığı, bocaladığı olaylar, kişiler ya da durumlardır. Örneğin bir kent pazarını anlatıyorsa:

"Ötede beride ayaklarından bağlanmış tavuklar, salkım salkım ötüyorlardı..." der. Ya da,

"Artlarındaki hademelere sepetler taşıtan şehirliler de bu kalabalığa karışıyorlardı. Gövdelerine giydikleri, pantalon, pabuç, fistan kabilinden gönüllerine giydirilen ancak birkaç âdete sadık; varlığa, göke, güneşe kör... etleri elliyorlar, lahanaları fena buluyorlar, soğanları acı ve gönüllerinde taşıdıkları hayatın bütün mesuliyetini cennet gibi mühite atarak, güneşin yüzüne karşı, burada hiçbir şey yok, hayat yok diyorlardı" (*Merhaba Akdeniz*, s.80-81) gibi anlaşılmaz bir cümle çıkar ortaya.

Bir başka örnek:

"... bu olay karşısında, düşünceyle tepeden tırnağa, dimdik kazık kesilmişti. Sanki giysilerini giymemiş de, yakasının ağzından —çaylığa çay dökercesine— giysisinin içine dökülmüştü." (*Gençlik Denizlerinde*, s. 255)

"Kancay" adlı öyküde, bir zengin düğününde güveyin anasını anlatırken:

Dünyamın Bir Parçası, 1938, yağlıboya, 39x65 cm George Grosz

"Davetliler geldikçe önünde eğiliyor, ve elini eteğini öpüyorlardı. O da, dünyanın saygısını elinde tutan bir tarihi kadim mabudu gibi oturuyor, ve *pırlantası düşmüş yüzük başına benziyen boş bakışlarını etrafa gezdiriyordu*" der. (*Merhaba Akdeniz*, s.35)

Balıkçı çoğu kez bunların farkındadır. *Mavi Sürgün*'de şöyle bir cümleye rastlıyoruz:

"Ey okuyucu! Bunları yazarken kendimi tutuyorum, yoksa duygu şiddetiyle kendimi kapıp koyversem, yapmak zorunda kalacağım aşırı davranışlar dolayısıyla Türkçemizi de, gramerimizi de, kemikleri yerlerine gelsin diye götürüp hastaneye yatırmalı" (*Mavi Sürgün*, s. 163—164)

Balıkçı'nın öykülerinde kimi zaman bir dizeyi, kimi zaman düzyazı şiirden bir bölümü anımsatan cümleler geçer şimşek gibi.

Örneğin yakalanıp zor bela kayığa alınan iri bir balığı şöyle anlatır:

"Gövdesi gövde değil fakat açılıp kapanan ve hoplayıp zıplayan bir çelik yaydı."(*Güler Ada*, s.13)

Ya da bir koyda bir gece betimlemesi:

"Gece çamın diken diken yapraklarının uçlarına yıldızlar takıldı. Yastık almasını unutmuştuk. Herkes bir koca balığı bir çuvala sararak kendine yastık yaptı. Yaprak aralarından pırıl pırıl yıldız ışığı dökülüyordu." (s.14)

"Mehmed'im, yüzünü dön de bakayım, gözlerim yüzüne acıktı." (s.60)

En güzel öykülerinden biri olan "Gündüzü Kaybeden Kuş" öyküsünde, bir avcının çiftesiyle iki gözü kör olan miho martısının, gökyüzünün karanlığı içinde ışığı arayışını şöyle anlatır:

"Böylelikle dört beş saat daha uçtu. Artık gece olmuştu. Miho hâlâ gündüzü arıyor, ama bulamıyordu. Kanatları ağırlaşıyordu. Kanatlarıyla aydınlığa varamıyacağını anladı. İşte o zaman masum sesiyle mavi yükseklikleri yaratmıya kalkıştı. Şarkı söyledi. Şarkısıyla ve içinin ateşiyle zindan kesilen kâinatı,apaydın edecek olan güneşi yaratmaya çabalıyordu. Fakat artık bitkindi. Gecenin karanlığında sesi sendeliyordu." (*Merhaba Akdeniz*, s. 7-8)

Başka şairlerde ve şiirlerde hayran olduğu, boyuna yinelemeden edemediği dizeler, imgeler vardır. Örneğin, Shakespeare'in, güneşin doğuşunu, bir dağın ardından, ayak

larının parmak uçlarına yükselip başını gösteren bir kız ya da insan olarak betimlediği bir dizeden söz ederdi hep. Bu imgeyi bir öyküsünde aynen kullanılmış buldum:

"Sandıraz dağı üzerinden şafak ayak ucuna kalkarken..."

Dante'den İtalyanca bir dize okurdu sık sık:

"Non hanno speranza di morte"

(Onların ölme umutları yoktur.)

Dünyada ne iyi ne kötü hiçbir şey yapmamış, ot gibi yaşamış insanların ne cennete ne de cehenneme kabul edilmedikleri için Araf'ta öylece bekleyişlerini anlatır bu dize. "Yaşamamışlar ki ölme umutları olsun!" derdi.

Halikarnas Balıkçısı çok sayıda dil bilen bir insandı. Bildiğim kadarıyla İngilizce başta olmak üzere Fransızca, İtalyanca, İspanyolca ve Yunancayı anlayacak, konuşacak, kimini de oturup bilimsel bir yazı yazacak derecede bilirdi. Türkçesindeki savrukluğun, kimi zaman çetrefilliğin bu çok dil bilmekten gelen bir karıştırmaya verilebileceğini sanıyorum ben. Örneğin, Türkçedeki "aşağı yukarı" deyimini hep "yukarı aşağı" diye kullanırdı. Nedensiz değil. Çünkü İngilizce'de hemen aynı anlama gelen "*More or less*" deyiminde çokluk belirten sözcük başta, azlık belirtense sondadır: "çok ya da az gibi" veya "yukarı aşağı" gibi.

Bir başka yerde "rüya görücüler", "istikbal umucular" gibi Türkçede olmayan deyimler kullanır; bunlar, yine sezinlediğime göre İngilizce'deki "*Fortune hunter*" ya da "*Fortune—teller*" gibi bileşik sözcüklere benzetilerek yapılmış, türetilmiş sözcüklerdir.

Sanıyorum, "sesin geldiği yere doğru gözlerini sivriltti", ya da "iklim tam insan boyundadır" gibi deyişlerine, bildiği yabancı dillerin birinde bir esin kaynağı bulunabilir aransa.

Bazan yelkeni rüzgârla dolu hızla yazarken dilinin ucuna gelmiş ama bulamadığı bir sözcüğün yabancı dilde karşılığını ya da o anda anımsamışsa ikisini birden kullanmaktan sakınmaz. Örneğin, "uçan balık" diyeceğine hem "uçan balık" der hem de yanına "exocet"yi ekleyiverir. "İçgüdü" sözcüğüne içi yatmamış olmalı ki "enstenkt" der, "içgüdü"yü parantez içinde gösterir. "Frakının beyaz plastronuna", "akompanman üzerinden kayan bir 'neva' ", "gözü kaparozda", "ispirto kamineto"su, "seksapel", "sempati", "konfor" gibi Türkçesi kolaylıkla bulunabilecek sözcüklere rastlanır sık sık.

RUHİ SU'YA SAYGI

"Türkü söylemek benim için bir aşk halidir. En güzel aşklarımı türkü söylerken yaşadım. Ne onlar beni aldattı, ne de ben onları. Türkü söyledikçe yeşeriyor, çiçekleniyordum," diyor Ruhi Su bir yazısında. Bir sanatçının işine duyduğu sevgiyi ve bağlılığı dile getiren bu sözler onun insan sevgisi ve yaşama bağlılığı için de geçerli. **Ruhi Su'ya Saygı** onu sesinden, sazından, kaleminden tanıyan dostlarının ve on binlerce hayranının da duygu ve düşüncelerini yansıtıyor.

ADAM değerli kitaplar yayımlar.

Buna karşılık, bunun tam tersi bir davranışla, bazıları bugün bile kullanılmayan kendi bulduğu öztürkçe sözcükler kullandığı olur: Rüzgâr yerine "esgin", beka yerine "kalım", hüzün yerine "üzgü", kederli yerine "üzünçlü", yankılanmak yerine "angılanmak", teati yerine "verişilmek"...vb. kullanır.

Bazan da 'dapadar', 'dalsen', 'fırışka rüzgâr', 'yıldırayış' gibi ne anlama geldiği ancak kestirilebilen sözcüklerle anlatır diyeceğini.

Bunlar, birkaç öykü kitabını göz ucuyla taramanın sonucu saptayabildiğim şeyler, ama Balıkçı'nın dili hakkında bir fikir vermeye yeterlidir sanıyorum. Amacım, Halikarnas Balıkçısı'nın dilindeki kusurları, aksaklıkları göstermek değil, onu okumanın, anlamanın dilden, biçimden, biçemden daha başka şeylere bağlı olduğunu ortaya koymaktı. 1904—1973 yılları arasında tam 70 yıl yazmış, çizmiş, çevirmiş, düşünmüş, anlatmış, bir o kadarını da içinde götürmüş, son gününe kadar söyleyecekleri hâlâ tükenmemiş olan Halikarnas Balıkçısı böyle tek bir ölçüte sığmayacak kadar büyük, zengin bir yaratıcıydı.

Bizlere düşen görev, Halikarnas Balıkçısı'nın, Alangu'nun sözleriyle "tabiattaki işlenmemiş, ama bütün tabiiliğiyle ortaya çıkmış olan" cevhere benzeyen yapıtlarını, çapaklarından, pürüzlerinden, kusurlarından arıtarak onların özüne ulaşmaktır.

Benim yapmak istediğim buydu. □

KAYNAKLAR

Ezra Pound, *ABC of Reading*, A New Directions Paperbook, 1960
Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, Cilt 2, 1965
Dost Dergisi, *Halikarnas Balıkçısı Özel Sayısı*, Haziran 1971
Halikarnas Balıkçısı, *Gülen Ada*, Yeditepe Yay. 1957
" " , *Merhaba Akdeniz*, Yeditepe Yay. 1962
" " , *Yaşasın Deniz*, Yeditepe Yay. 1964
" " , *Mavi Sürgün*, Remzi Kitabevi, 1971
" " , *Ege'ninDibi*, Yeditepe Yay. 1971
" " , *Ege'den*, Milliyet Yay. 1972
" " , *Gençlik Denizlerinde*, Hürriyet Yay. 1973

AYDINLAR DİLEKÇESİ DAVASI

Bu kitap, Aydınlar Dilekçesi ve Davası'nın sanık sorgulamalarını, iddianameyi, sanıkların duruşmalardaki ifadelerini, yargılama aşamalarındaki tutanakları, sanıkların savunmalarını, mahkeme kararını ve bu konuya ilişkin başka belgeleri kapsamaktadır.

Bu kitap yurdumuzdaki demokrasi savaşımının önemli bir kesitini bütün yönleriyle gözler önüne sermektedir.

ADAM değerli kitaplar yayınlar.

GÖRÜNEBİLİRLİK ÜSTÜNE

John Berger

Bakmak:
çizgilerin, sınırların, sınıflandırmaların, kendine verilen adın dışına taşan her şeye.

Bütün görünüşler birbirini durmadan değiştirir: görsel olarak her şey birbirine bağlıdır. Bakma eylemi kişinin görme duygusuyla bu karşılıklı bağımlılık yaşantısına boyun eğmesidir. Bir şeyi aramak (örneğin, yere düşen bir iğneyi) sözünü ettiğim bakma eyleminin karşıtıdır. Görünebilirlik ışığın bir niteliğidir. Renkler de ışığın yüzleri. İşte bu nedenle, bakmak, tanımak, bir bütüne varmak demektir. Bir nesnenin, rengin ya da biçimin kimliği görünebilirliğin *açığa çıkardığı* şeydir: görünebilirliğin sağladığı bir sonuçtur. Ama bunun görünebilirlik süreciyle hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü bu süreç ışığın olduğu kadar, enerjinin de sınırlanamayacak bir biçimidir. Işık bütün hayatın kaynağı, görünebilen şey de o hayatın bir özelliğidir ve onsuz varolamaz. Ölü bir evrende hiç bir şey görünemez.

Görünebilirlik bir büyüme biçimidir.

Amaç: bir şeyin (hatta cansız bir şeyin) görünüşünü onun büyümesinin bir aşaması — ya da parçası olduğu bir büyümenin bir aşaması — olarak görmek. O şeyin görünebilirliğini bir çeşit çiçek açma olarak görmek.

Bulutlar görünebilirlik kazanır, sonra da dağılıp görünmez olurlar. Her türlü görünüş bulutlarınki gibidir.

Sümbüller büyüyüp görünebilirlik kazanır. Ama lâl taşı ile gökyakut da öyle.

Platon gibi, gerçek görünüşlerin *ardındadır* dememek için, büyük bir olasılıkla görünebilirlik gerçeğin kendisidir ve görünebilirliğin dışında kalanlar da görünmüş ya da görünecek olan şeylerin "izleri"dir diyebiliriz.

Işığa bakmak.

Çizgilerin bir buluş olduğunu anlamak.

Ölçeği aşmak: gökyüzü kadar geniş görünen bir iki çimen yaprağı: karıncanın dağla aynı anda görünmesi: karıncanın görünebilirliği dağla karşılaştırılmasını sağlıyor. Belki de gerçek bu. Işığın ayrılmaz bir parçası olan görünebilirlik (küçük, büyük, uzak, yakın, karanlık, aydınlık, mavi, sarı vb.) belirleyici ölçülerden daha büyük.

Gözün görüntüyü alması.
Ama aynı zamanda da araya girmesi. Göz ışıkla onu yansıtan ve soğuran yüzeyler arasındaki sürekli ilişkiyi keser. Birbirinden ayrı nesneler yalıtılmış sözcükler gibidir.

Anlam yalnız bu sözcükler arasındaki ilişkilerde ortaya çıkar. Görünen şeydeki anlam nedir? Kendini durmadan değiştiren bir enerji türü.

Alıştırma.
Bak:
Pencerede saydam beyaz perdeler.
Sağdan gelen ışık.
Bulutlardan daha koyu renkli kıvrımlar, kıvrımların gölgeleri.
Birden güneşin parlaması.
Perdelerde şimdi çerçevelerin gölgeleri beliriyor.
Bu gölgeler kıvrımlar yüzünden büklüm büklüm, çerçeveler ise düz ve dikdörtgen.
Perdelerle pencere arasında nota çizgilerini andıran bir boşluk, ama bu boşluk üç boyutlu ve ses yerine üzerinde ışık notaları var.
Perdeden dışarı bakınca, havada üst ucu kirli beyaz bir bulutun geçişi (ama güneş kaybolduğu için artık görünmüyor).
Bulut hızla yok oluyor. Nerdeyse fırtına hızıyla.
Karşıdaki evlerin demir parmaklıklı balkonları ise hiç kımıldamıyor. Bir an için güneş yeniden çıkıyor.

Yılan gölgesi—kayboluyor.

Geçen bulutlar.

Kabaran deniz.

Charlie'nin kamyonu geri geliyor.

Denizde ağır bir koku.

Bir anı. Görsel.

Yüksek yarlar. Beyaz. Parlak gri çakmak taşının düz yatay çizgileri. Bu çizgiler arasında yüzyılların biriktirdiği kireç.
Yarların gökle kesişen çizgisinde sarkan otlar.
Yarların yüksekliğiyle otların kalınlığı bir hayvanın tüylerinin kalınlığını andırıyor.
Otların üstünde martıların dönerek daireler çizmesi.
Yarın üst çizgisi havaya çizilen sekizleri ikiye bölüyor.
Yarların denize vuran gölgeleri (gelgitin yükselmesiyle suların nerdeyse yarların tepesine ulaşması.)
Yarların denize vuran gölgesi, kıyı boyunca, kıyıdan seksen metre denize uzanan gölgeler. Yarların gölgesindeki deniz nerdeyse kahverengi.
Daha açıkta, otların gölgesinin az ötesinde, denizin rengi biraz beyaz karışmış yeşil. Bu bakır çalığı yeşil güneşle birlikte kayboluyor. Ben tam bu cümleyi yazarken güneş Noel Sokağı üzerinde beliriyor, çerçevelerin gölgesinin perdelere vurmasına yol açıyor, perdeler pencerede kımıldıyor, kalemimin gölgesi bu kağıda vuruyor ve güneş kayboluyor.

Bakmak:

çizgilerin, sınırların, sınıflandırmaların, kendine verilen adın dışına taşan her şeye.

1977

Çeviren: Gönül Çapan

GEORGE GROSZ

John I.H. Baur

"Kitabımda da belirttiğim gibi, Amerikalı olmak için elimden geleni yaptım; ama tabii, tam anlamıyla öyle olmak asla mümkün değil." Henry James'in İngiltere'de yaptığı gibi, George Grosz da Amerika'da, doğduğu yerin kalıtıyla sonradan edindiği vatanın kültürü arasında başarılı bir uzlaşmaya varabilmiştir sonunda. Amerika'ya savaşın ve siyasi çalkantıların getirdiği çoğu 'ünlü sürgünler'in tersine, Grosz Amerika'yı yürekten benimsemiş ve geçmişle tüm bağlarını koparmaya çalışmıştır. Bu çaba bir yandan Almanya'da tanınmasını sağlayan toplumsal taşlama üslubunu terketmesinden ötürü sanatsal açıdan eleştirilmiş; öbür yandan, kendini bir yabancının kafasındaki 'tipik Amerikalı'ya benzetmeye kalkışması, bir ölçüde küçümsenmesine neden olmuştur. Ama Grosz'un bu geçiş dönemi gerilerde kalmış ve Amerika'da geçirdiği yirmi iki yıldan sonra, bu ülke, onun yalnız yurttaş olarak değil, duygusal olarak da katılabileceği tanıdığı bir gerçeklik olmuştur. Aynı zamanda, Alman kökenini ve Avrupa'da geçirdiği yılları da zamanla kabullenmiş ve bunların, eskiden yapmaya çalıştığı gibi, basit bir irade eylemiyle silinemeyeceğinin bilincine varmıştır. İki kültür arasındaki çatışma Grosz'u bir savaş alanına çevirse de bunda sanatsal bir yarar, hatta, bu çatışmayı 'bir yaşam koşulu' olarak kabul etmesinde bir tür kültürel zafer vardır. Artık ne programlanmış 'Amerikan' resimleri yapmak, ne de katıksız bir 'Alman' sanatına dönmek zorunluluğunu duymaktadır. Tek çözüm, Grosz'un da keşfettiği gibi, sanatını her iki yandan da zenginleştiren bir birleşimdir. Gelgelelim, kişiliği çelişkilerle dolup taşan ve hem Alman, hem de Amerikan kültürüyle ilişkileri son derece karmaşık olan biri için, bu, özellikle zor bir iştir. Nitekim Grosz da her zaman bunun üstesinden gelememiştir; ama gerek eski, gerek yeni dünyadan belirgin izler taşımalarına karşın, ulusallık çerçevesini aşarak daha kapsamlı bir insanlık anlayışına ulaşan resimler çıkmıştır elinden.

Yolun Sonu, 1913

İyi ressamların çoğu gibi, Grosz da çocukluğundan beri olağanüstü bir rahatlıkla çizdi. On iki yaşlarındayken bakarak yaptığı gayet canlı bir savaş sahnesi sakladığı birkaç örnekten biridir. Resme olan sevgisine rağmen, Grosz, meslek olarak ressamlığı düşünmemişti. Prusyalı bir aileden gelen ve Prusya yönetiminin en 'askeri' döneminde büyüyen Grosz, gençliğinde zamanının büyük bölümünü, babasının ölümünden sonra annesinin yönettiği bir subaylar kulübünde geçirmiş ve hemen tüm

Alman gençlerinin ortak özlemi olan askerlik mesleğinde karar kılmıştı. Stopl'daki okulunun eğitim politikası ve disiplini de bütünüyle buna yönelikti. Grosz ancak, kendisine tokat atan bir öğretmene saldırdığı için okuldan atıldıktan sonra ressam olmaya karar verdi. Bu kararında onu destekleyen tek kişi okuldaki resim öğretmeni Herr Papst oldu. Annesinin muhafazakârlıktan kaynaklanan güvensizliğini gidermeye yardım eden ve Grosz'u Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'nin giriş sınavlarına hazırlamayı öneren de Herr Papst'dı. 1908—09 yılları arasında, onu, alçı heykellerin kopyası ve eski pabuçlar, sepetler gibi gündelik eşyaların çizimine çalıştırdı. Grosz, bu sonuncu çalışmalardan özellikle hoşlanmasını büyükbabasının sepetçi olmasına bağlar ve elleriyle çalışma zevkinin kendisine ondan geçtiğini düşünür.

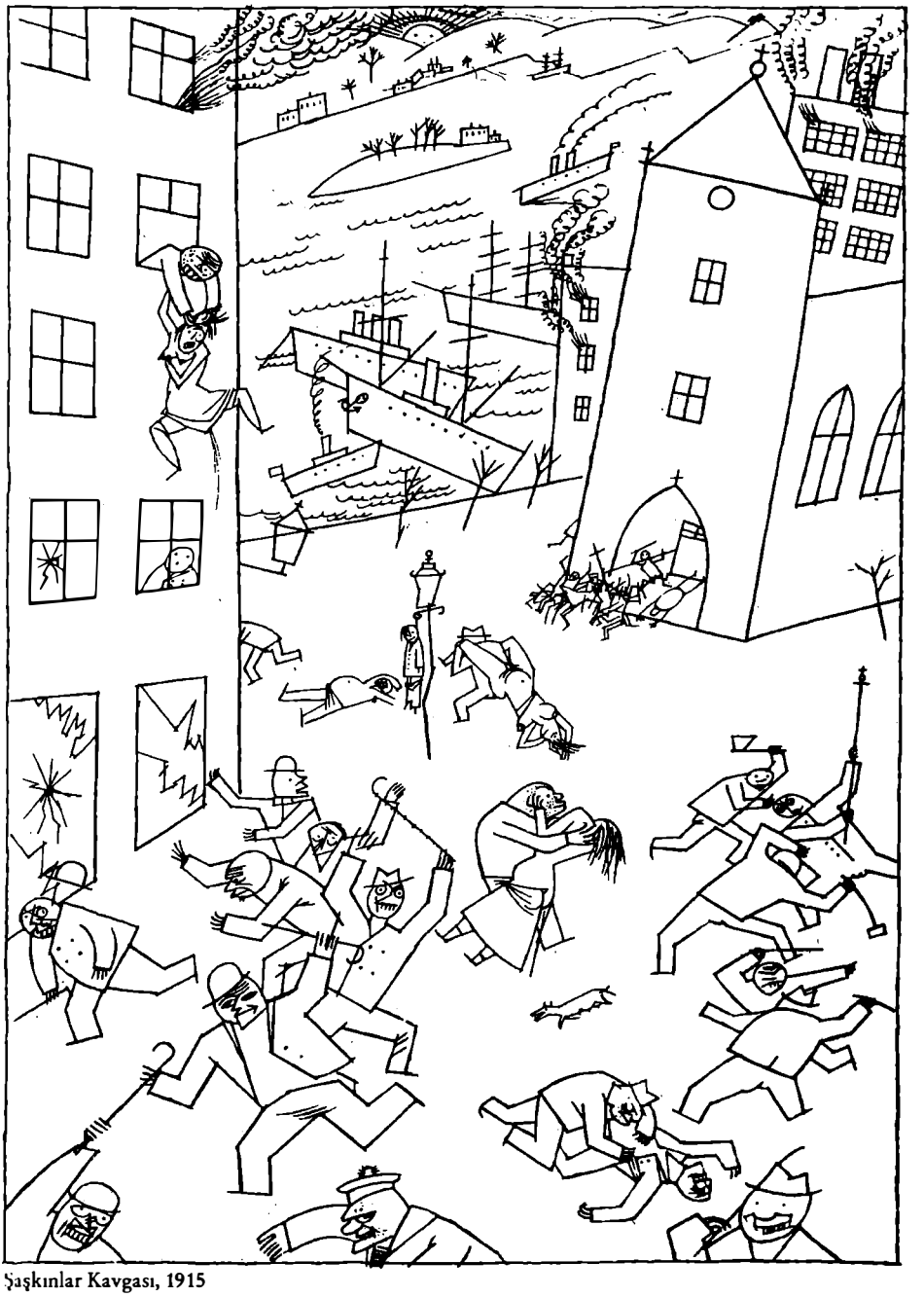
1911 baharında Dresden'den diplomasını alan Grosz, bir bursla Berlin Güzel Sanatlar ve El Sanatları Akademisi'ne gitti. Orada, Emil Orlik'in öğrencisi oldu. Orlik, Dresden'deki hocalardan daha kültürlü ve geniş-ufuklu bir adamdı; Japonya'da bulunmuş, öğrencilerine Japon sanatını tanıtmıştı. Ne var ki, Grosz'a karşı, belki de başkalarının üsluplarını aşırı kolay uygulādığını sezinleyerek, oldukça katı davrandı. Onun önerisiyle, Grosz alçı modelleri bırakıp doğaya, sokaklara, parklara, kentin insanlarına döndü. Arkadaşı Herbert Fiedler'le birlikte ilk kez bohem yaşamın zevklerini (ucuz kahveler, gece lokalleri) tattı. Her zaman yanında taşıdığı küçük deftere, üslubu unutmaya çalışarak, yalın çizgilerle çevresindeki yaşamı aktarmaya çalıştı. Bu resimlerde belirgin bir kişilik yoktu henüz, ama böylece çok değerli bir göz ve el ustalığı kazanmış oldu. Yine bu sıralarda, Fiedler'le paylaştığı atölyede ilk yağlı boya deneylerini gerçekleştirdi. Bu konuda kendi kendini eğitmiş sayılır; çünkü, ne Dresden'de, ne de Orlik'in sınıfında yağlı boya kullanmasına izin verilmemişti.

1912'de Fiedler Paris'e gitti. 1913 baharında da Grosz, resim satarak biriktirdiği parayla, onu izledi. Ama Paris, genel olarak, onu düş kırıklığına uğrattı: Fransız sanatıyla pek alışverişi olmadı ve zamanının çoğunu Académie Colarossi'de, öğrenim görmeden, modelden çizmekle geçirdi. Sonbaharda Berlin'e döndü. Yeni sanat akımlarının etkilerini, Paris'ten çok orada hissediyordu. Dönüşünden az sonra, Berlin'de (Paris'in *Salon d'Automne*'undan esinlenerek) ilk Alman "Güz Salonu"açıldı. Fütüristlerin yapıtlarının ağırlık taşıdığı bu sergi, hâlâ kendini bulmaya çalı-

Almanya, Bir Kış Masalı, 1917

şan öğrenciyi bütün öteki akımlardan daha çok etkiledi. Belki çağdaş yaşamın bu dinamik ve özde romantik yorumunu kendi tutumuna yakın bulmuştu. Onların etkisi altında, köşeli, kübikimsi deformasyonlar, hareketi vurgulayan ışınsal çizgiler, tek bir planın birkaç görüntüsünün aynı resimde işlenmesi gibi yöntemlerle oynamaya başladı. İlk yetkin üslubu belirginleşmek üzereyken I. Dünya Savaşı'nın gölgesi birden Avrupa'yı kararttı.

Grosz piyade birliğine yazıldı, ama yurtseverlik çoşkusunu eğitim döneminin sonuna dek bile sürdüremedi. Askeri disipline dayanamıyordu. Tıraşlı kafa, üze-



Şaşkınlar Kavgası, 1915

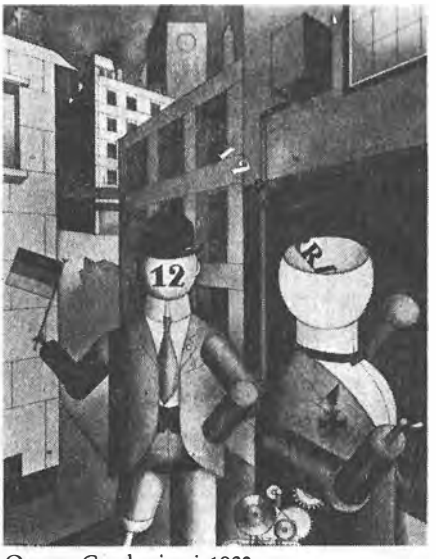
rine oturmayan üniforma, subayların küstahlığı,acemi askerin direncini kırmak ve onu ordu aygıtının bir vidasına indirgemek için düşünülmüş bu sistemin bütünü, Grosz'u, savaşın kendisinin bile uyandıramayacağı denli büyük bir öfke ve umutsuzlukla doldurdu. Gerçekten de, bu deneyimden kaynaklanan hüzünlü resimlerin hiçbiri, dar anlamda, savaş karşıtı değildir; en azından öldürme olgusuna değinmemektedir. Çizdikleri, savaşın siviller üstündeki etkilerine, vurgunculuk, fuhuş

ve genel ahlak çöküşüne yöneliktir. Geçirdiği beyin humması sonucu, 1916 başlarında terhis edildikten sonra kent yaşamının onu ilgilendiren yönleri de bunlar oldu. Berlin'e "insanlıktan nefret içinde" dönen Grosz, düşkırıklığını bir dizi buruk resimde dile getirdi. Otobiyografisinde, kendisi bu dönemi "verimli, romantik, ama gerçekçi" bir 'ara' olarak değerlendirir. O sıralarda toplumsal taşlama türünü benimsememişti henüz ve birbirinden çok değişik konuları (sokaklar, sürekli tutkusu Amerika'nın birtakım hayali görüntüleri vb.) işlemekteydi.

1917 ortalarında, Almanya umutsuzca son insan gücü kaynaklarını toplama çabasındayken, Grosz yeniden askere alındı. (Daha sonra, muayene ettiği iskelet için "Hizmete uygundur!" hükmünü veren bir askeri doktor karikatürü çizecekti.) Genç adamın bedeni kadar kafası da uygun değildi hizmete. Birlikleri eğitme ve savaş tutsaklarını taşıma görevine verildiğinde sinirleri iflâs etti ve bombardıman şoku geçirenlerle delirenlerin gönderildiği bir askeri hastaneye kapatıldı. "Hepsinin bir uzvu eksik — ya kolu, ya bacağı, ya gözü, ya midesi olmayan — insan kalıntıları" sarmıştı çevresini. Umutsuzlukla başkaldırı arasında gidip geliyor ve duygularını boşaltabilmek için sürekli resim yapıyordu. 1918 sonlarında Berlin'e dönen Grosz, öncekinden de daha derin bir nefret ve karamsarlık içindeydi. Taşlama türündeki resimlerinin en iyilerini, bunu izleyen üç-dört yıl içinde verdi.

Başından beri, Grosz kendini siyasi açıdan sola eğilimli buldu; ne var ki, Marksizmi de yürekten benimsemiş olduğu söylenemez. Burada yine karakterindeki o garip çelişkilerden birini görürüz: Alman sınıf sistemine --özellikle orduya, kiliseye ve zenginburjuvaziye-- şiddetle saldırmasına karşın emekçi kitlelere de gerçek bir yakınlık duymuyordu. Kendisininde sık sık belirttiği gibi, özünde, 'devrimci' değildi.

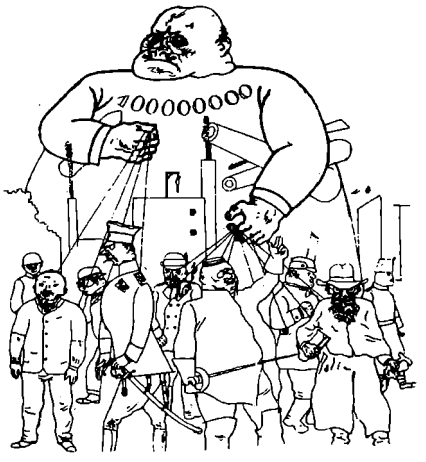
Ama olaylar onu siyasetin içine çekti ve sanatını bir siyasal silah olarak kullanmaya yöneltti. Bu olaylardan biri, savaşın bitiminde R. Hülsenbeck ve arkadaşlarının başlattığı Alman Dada hareketiydi. İsviçre ve Fransa'da Dada, bilinçli saçmalığı, umursamaz tavrı, estetik- karşıtı tutumu ve insanı 'düşünmeyen bir makina' olarak ele alan nihilist felsefesiyle muhafazakârları dehşete düşürmüştü. Almanya'da da bir süre aynı nitelikleri korudu. Grosz'un ordudan ayrıldıktan sonra katıldığı Dadacılar tiyatro kiralıyor, hazırlıksız gösteriler sahneliyor, seyircilere hakaret ediyor ve olay, çoğu kez polis müda-



Otomat Cumhuriyeti, 1920

Kalp Mühendisi, 1920

halesini gerektiren kavgalarla sona eriyordu. Grosz, 'Propagandada' olarak, Berlin sokaklarında kuru kafa maskesiyle pankartlar taşıdı, "öpülmek ve utanmak istiyorsan Dada'ya gel!" gibi sloganlar üretti ve birtakım Dada dergilerinde çalıştı. Alman Dada hareketi, başka yerlerdekinin tersine başından beri güçlü bir siyasi kimliğe sahipti. Hülsenbeck ile Hausmann'ın



Tanrıya Bağımlılık, 1921

kaleme aldığı programda, her şeyden önce, "tüm yaratıcı ve entelektüel erkek ve kadınların, radikal komünizm temeli üzerinde uluslararası devrimci birliği" çağrısı yer alıyordu. Grosz da kendini bu havaya kaptırmıştı ve Dada'ya en önemli sanatsal katkısı siyasi karikatürleri oldu.

Ama bütün bunlar yan eylemlerdi. Savaşı izleyen yıllarda, Grosz esas gücünü, Weimar Cumhuriyeti döneminde Almanya'da ahlakın çöküşünü bir Alman titizliğiyle belgeleyen (şimdi çok ünlü) bir dizi resme harcadı. Her çeşit olumsuz insan tipinin yer aldığı sokak görüntüleriydi bunların çoğu. 1920'lerin korkunç enflasyonu sırasında vurguncuları kalemine doladı. Berlin'in kahve lokantaları sevdiği bir dekordu: İçerdeki oburluk ve sarhoşluk, kapıda sadaka dilenen kolsuz bacaksız eski askerlerle çarpıcı bir zıtlık oluşturuyordu. Şehvetin anatomisi her yerde göze çarpıyordu; genelevlerde hayasızca, yarıçıplak yeğenini hırsızlama süzen amcada sinsice beliriyor, erkeklerin ve kadınların giysilerini kırıştıran şişkin seks organlarında sezinleniyordu. "Barbarlık egemendi," diyor Grosz otobiyografisinde. "Sokaklar tehlikeli olmuştu: Fuhuş, cinayet, kokainticareti... Hepsi vardı."

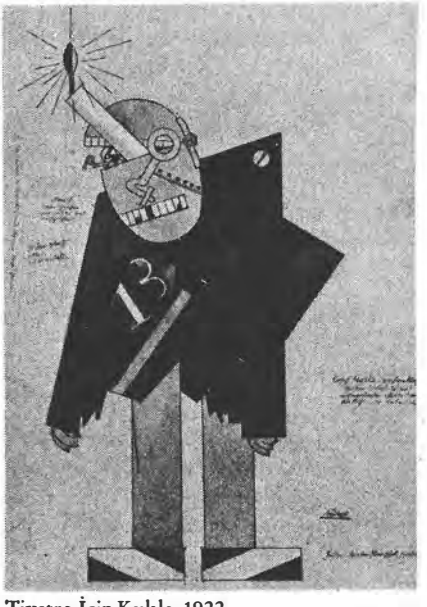
Tuhaftır, Grosz'un zengin orta sınıflara yönelttiği saldırılar sonuçta kendisine yaradı ve kendi sözleriyle, onu "neredeyse zengin" etti. Kurbanlarının birçoğu, ününden etkilenerek, onun kaleminden bir tür çarpık 'ölümsüzlük' kazanma hevesine kapıldılar.

1920'de Eva Peter ile evlenmiş ve iki oğlu (1926'da Peter, 1930'da Martin) olmuştu. Gezilere çıkacak parası vardı. İtalya'ya, Rusya'ya, İsviçre'ye ve üç kez Paris'e gitmişti. Her zaman biraz gösterişi sevdiğinden ressamdan çok zengin bir işadamı gibi giyinmeyi yeğliyordu. Ta 1915'lerde, tanınmadığı bir ressamlar toplantısına zengin Hollandalı tüccar kılığında katılmış ve savaşta sakatlanan satıcıları kullanarak para sağlama önerisiyle herkesi şaşkına çevirmişti. O günden bu yana, birçok kişi onu "tüm inancını yitirmiş bir materyalist" ruh yerine "hiçlik, ya da yalnız kuşku, ya da boş bir delik" taşıyan biri olarak görmüştür. Gelgelelim, alaycılığına ve maddi başarısına karşın, Grosz ne mutlu ne de güvenliydi. Nazizm'in gölgesi Almanya'nın üstüne düşmeye başlamıştı ve Nazilerin ne Alman saygınlığını zedeleyen birine göz yumması, ne de onun sol eylemlerini onaylaması için neden yoktu. Tehlike çanları çalıyordu. Bir atölye yardımcısı, bir gün kahverengi gömlekle gelip onu dikkat etmesi yolunda uyardı. Resim sehpasının yanında ona Yahudi diyen (aslında değildi) bir tehdit mektubu bulundu. Bir arkadaşı esrarengiz koşullarda ortadan yokoluverdi. Bu gerilimler altında, Grosz'un karmaşık kişiliğinin mistik ve romantik yanı su yüzüne çıkmaya başladı. Karabasanlar peşini bırakmaz oldu (birinde, "Neden Amerika'ya gitmiyorsun?" diye bağırıyordu bir arkadaşı). Korku, ilk tedirginlikten kara bir felaket önsezisine dönüştü. 1932 baharında, New-York Sanat Öğrencileri Derneği'nden, onu yazın New-York'ta ders vermeye çağıran bir telgraf aldı. Hiç düşünmeden kabul etti.

Daha sonra, "Bugün biliyorum ki, belirli bir Güç beni yokolmaktan kurtarmak istiyordu." diye yazan kişi, o alaycı 'Hollandalı tüccar'dan apayrı biriydi.

Sonbahar geldiğinde, Grosz, Almanya'da olayların felakete doğru gittiğine kesinlikle inanmıştı. Ama, sadece birkaç ay yaşadığı bir yabancı ülkede karısını ve iki çocuğunu geçindirebileceğinden o denli emin değildi. Kuşkular içinde kıvranarak, sonunda, önce karısını, sonra çocuklarını Long Island'da kiraladığı küçük eve getirtti. Tam zamanında davranmıştı: Nazi rejimi Grosz'u "1 Numaralı Kültür Bolşeviği" ilan etti, yapıtları 1937'de Münih'te açılan "Yoz Sanat" sergisinde yer aldı ve ertesi yıl resmen Alman yurttaşlığından çıkarıldı. Ama Grosz, zaten ABD yurttaşlığına geçmişti.

1932'de New-York'a ayak bastığı andan başlayarak, Grosz, bu kenti çizmeye koyuldu. Yüzler, mimari ayrıntılar, çöp tenekeleri, sokak tabelaları, yaşlı dullardan striptiz kraliçelerine dek her çeşit insan girdi resimlerine. Gelişini izleyen günlerde, Alexander King, "Americana" dergisi (1932—33) için karikatür ısmarladı ona. "Gözlerini oy onların George," diyordu King, ama, otobiyografisinde yazdığı gibi, "bende o George ölmüştü artık."



Tiyatro İçin Kukla, 1922

Neydi peki Grosz'un yapmak istediği? Geriye, acılı savaş yıllarına ve Almanya'nın savaş-sonrası perişanlığına baktığında, özentisiz, yalın bir sanatçı olma fırsatını kaçırdığını, hâlâ boyayı bir ressamın duyduğu istekle kullanamadığını, dünyanın güzelliğini – ister bir bitkinin sapında, ister çıplak bedenin kıvrımlarında – göremediğini düşünüyordu. Yeniden büyük ustalara döndü: Raphael'in dinginliğine, Rembrandt'ın insanı kavrayışına, Rubens'in canlılığına, Fragonard'ın iç gıcıklayıcı hoppalığına yeniden baktı. Hatta duygusal 19. yüzyıl Alman resimlerine bile (saldırıya geçen süvariler, ışıltılı peyzajlarda zarif giysiler içinde piknik yapanlar, şarap fıçısının başında kıkırdayan keşişler) özlemle baktı. Hepsinde kaçırmış olduğu olumlu nitelikler sezinledi ve taşlama sanatı, bunların yanında ona yüzeysel ve boş göründü. İlkin yarı-bilinçli olarak, ama çok geçmeden kesinleşen bir inançla, sanatını, herhangi bir 'modern' üsluba göre değil, Batının resim geleneğini kendince sürdürerek, yeniden yaratma çabasına girişti. "Bu bir kaçış değil, yeni bir başlangıçtı," diye yazmıştır daha sonra.

O yılların peyzajları, nü'leri, natürmort'ları üstünde çalışırken, içine o güne dek bilmediği bir huzur doldu. Bir süre ikinci dünya savaşının yaklaşan gölgesini unutup, doğanın ve insan bedeninin güzelliklerine verdi kendini. Açık havada çalışmazdı; çünkü resimlerinde gerçeğe uygunluğun ötesinde bir şeyle ilgileniyordu. Yine de, her resim için 'bir doğa bilgisi uzmanı gibi' hazırlanıyor; otları, deniz kabuklarını, kadın modeli ayrıntılı olarak inceledikten sonra, tuval üzerinde yeniden düzenliyordu. Bu yağlı boyalarda ortaya çıkan yeni üslûp, kara kalem resimlerinin gerçekçiliğinden de, suluboyalarının inceliğinden de değişik ve daha anlamlıdır.

Ama yine elinde olmadan, aklı Avrupa'ya takılmıştı. Giderek büyüyen Nazizm tehlikesi, baskı ve zulüm hikayeleri, yeni bir savaşın korkusu kara kara düşündürüyordu onu. "Söküp atamadığım bir dehşet içindeydim," diye yazar. Bu dehşet dönemleri ile nü'leri ve peyzajları üstünde

çalıştığı dinginlik dönemleri birbirini izler oldu. Sanatına da yansıdı bu: Taşlama biçiminde değil, kimi gerçek olaylara dayanan, kimi simgesel karabasan görüntüleri olarak. Almanya'daki çalışmalarının savaş karşıtı özü bunlarda da görülmekle birlikte, başka her bakımdan değişiktiler. Almanya resimlerinde başlıca, savaşın toplumsal kötülükleri konu edilirken, Amerika resimlerinde doğrudan savaşın acımasızlığı ve getirdiği yıkım işlenmektedir. Almanya resimleri, Daumier gibi taşlamacıların sivri ve zekice yaklaşımını andırırken, Amerika resimleri, Grosz'un giderek daha büyük bir hayranlık duyduğu Grünewald ve Bosch'un romantik, dehşet bürülü geleneğine yakındırdılar. Sanatçı Amerika'da kimi bakımlardan, Almanya'da olduğundan daha Alman-ruhlu olmuştur. Birçok Amerikalı eleştirmenin Grosz'un resmine gereken anlayışla yaklaşamaması da belki bu yüzdendir.

1936-46 arasında, 'Stickman' dizisi için suluboyaya dönüş yapana dek, Grosz çoğunlukla yağlıboya çalıştı. Ne var ki, ilk yağlıboyaları, üslup ve teknikte bile, suluboyalarını yakından andırır. Kuşkusuz, yağlıboya tabloları dokuca daha zengin ve boyut olarak daha etkileyicidirler, ama bunun dışında suluboyayla dile getirmediği pek az şey

Beyaz General, 1919

Çift, 1934

anlatırlar. Bu dönemde Grosz'un resimlerinde bir gruplaşma, yani aynı konuyu işleme eğilimi görülür. Bu, sistemli bir planlamanın sonucu değil, onu çeken belirli temalara, bazan uzun aralardan sonra, yeni olanaklar görüp yeni çeşitlemeler geliştirdikçe yeniden dönmesindendir.

1946'da, Grosz, Huntington, Long Island'da eski bir malikanenin bahçesindeki kulübeyi satın alarak bunu iki katlı bir atölyeye çevirdi. Bembeyaz duvarları, ışık sızdırmayan yeşil perdeleri, düzenli boya rafları, yanyana dizili fırça kavanozlarıyla bir laboratuvar görünümündeki bu atölye, son derece titiz bir zanaat ustasının işliğini anımsatıyordu. Bu etkiyi biraz yumuşatan, duvarın birinde asılı karnaval maskesi, Noel süsleriyle bezeli bir erkek heykeli, kafasına denizkabuğundan bir şapka oturtulmuş kadın büstü ve çingene pembesi eller, ayaklar ve kulakların fışkırdığı bir alçı heykeldi. Burada, 1947-48 yılında, Grosz meslek yaşamının en çarpıcı yapıtlarından birini, "Stickman" denilen diziyi yarattı.

1949-1954 arası Grosz birçok değişik işle uğraştı. Hem Dernek'te, hem de ken-

di atölyesinde ders vermeyi sürdürdü. Çok yetenekli bir öğretmendi. Ona, kısa ve kolay yoldan karikatür öğrenme beklentisiyle başvuran birçok öğrenci, özenli teknik çizim ve sağlam bir anatomi ve perspektif bilgisini zorunlu tuttuğunu görünce şaşırmışlardı. Özellikle teknik bilgi aktarmakta olağanüstü bir becerisi vardı. Daha üst düzeydeki öğrencilerle bezeme, soyut düzenleme gibi konuları tartışıyor ve hâlâ coşkuyla incelediği 'eski ustalar'dan sık sık sözediyordu.

1950 Mayısında, Grosz uzun bir Avrupa gezisi düzenleyerek, 1933'te kaçtıklarından bu yana görmediği Almanya'yı ziyaret etti. Garip bir deneyim oldu bu. Grosz bir tatil havası içindeydi. Gençliğinde Amerikan turistlere duyduğu hayranlığı anımsayarak (ya da iyi giyinmeyi sevdiğinden), giysilerini - şık bir flanel kostüm, parlak bantlı koyu renk hasır şapka - Amerika'nın en lüks mağazalarından aldı. Ama Berlin'in iç karartıcı havasında birden bozuldu; İsviçre ve İtalya'ya zor attı kendini. İtalya'dan Münih'e geçti. Durum biraz daha iyi görünüyordu ki, gerçek bir Amerikalı sanılarak dolar bozdururken dolandırıldı! Bu öyküyü, çuvaldızı kendine batırarak, keyifle anlatır, ama anlaşılan, yüreğinin bir bölümü derinden derine Alman kalsa bile Amerika'nın artık onun tek yurdu olduğu yolunda daha sağlıklı bir inançla döndü.

Bu bölünmeyi kabullenmiş, bu hem hayata bakışının, hem de sanatının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Yapıtlarında Alman ve Amerikan öğeler içiçe geçmiş, aynı zamanda, sürgünlüğü her birini ayrı ayrı güçlendirmiştir. Grosz Avrupa'da doğmamış olsaydı, Amerika onu bu denli etkilemeyecekti. Hem görsel, hem de - daha önemlisi - ruhsal olan bu etki onu buruk bir taşlamacıdan insancıl bir sanatçıya dönüştürmüştür. Aynı şekilde, Grosz Amerika'da uzun yıllar kalmamış olsaydı, Alman kalıtının bu denli bilincinde olmayacaktı. İki kültür arasında bölünen bir sanatçı, her iki kültürü de ancak yüzeyde algılayacaktır, denilebilir. Grosz da bu tehlikeden herzaman (özellikle ABD'deki ilk yıllarında) kaçınabilmiş değildir. Ama, kısmen sürgünlük olgusunu kabullenip bunu en etkileyici resimlerinin kimilerine konu ederek, kısmen de evrensel bir kurban töreninin dehşetli ama görkemli görüntülerine kendini kaptırıp bunu tamamen unutarak, sonunda başarıya ulaşmıştır. Gerçekten de, Grosz'un yarattığı – Almanya'da olsun, ABD'de olsun– en büyük yapıtlar, çoğu kez iradesine karşın onu tutsak eden gerçek bir esrimenin ürünleridir. Esin altında diyebileceğimiz bu dönemler arasında sanki bir şeyi bekler gibidir; gerçi bu aralarda da birtakım iyi resimler çıkarmıştır, ama bunlar o coşkulu güçten yoksundur. Bugün, böyle bir 'ara dönem'dedir gene. Onu sürükleyecek, acılı bile olsa (savaş teması gibi), tüm gücünü ondan söküp çıkaracak bir konuyu beklemektedir sanki. Ama böyle bir konu çıksa da, çıkmasa da, insanın insana insafsızlığının en çarpıcı imgelerinden birkaçını vermekle, çağımızın sanatına yeterli bir katkıda bulunmuştur. □

1954

Çeviren: Deniz Ülken

Yazar Bu mu? 1935

AĞIRLIKSIZ İLİŞKİLER

Memet Fuat

> "Romanlarımdaki kişiler kendime ilişkin gerçekleşmemiş olabilirliklerdir. Onlardan eşit derecede hoşnut olmam ve dehşete düşmem de bu yüzden. Her biri benim ancak kenarında dolaştığım bir sınırı aşmıştır. Bana en çekici gelen şey bu aşılmış sınırdır (ötesinde kendi 'ben'imin sona erdiği sınır). Çünkü romanın sorguladığı sır o sınırın ötesinde başlar. Roman yazarın itirafları değildir; bir tuzak haline gelmiş dünyamızda yaşanan insan yaşamının araştırılmasıdır." (s. 225)
>
> — Milan Kundera

Milan Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* adlı romanı aydınlarımızca çok beğenildi. Kitap satışlarının iyice azaldığı bir dönemde şaşırtıcı bir ilgi gören bu yapıt, örnek bir roman olarak değerlendiriliyor, gittikçe artan bir coşkuyla okunuyor, konuşuluyor.

Milan Kundera yalnız ülkemizde değil, Batı dünyasında da el üstünde tutulan bir yazar. Toplumsal yaşam üzerine, roman sanatı üzerine yazdığı yazılar dergilerin baş köşelerinde yer alıyor. Romanlarının yayımlanması nerdeyse olay oluyor: Uzun konuşmalar, fotoğraflar, olumlu yargılarla dolu eleştiri yazıları... Fransa'da ünlü devlet adamlarıyla yakın dost olduğu söyleniyor. (Güney Amerikalı yazarların Castro ile dostluklarını çağrıştıran bir durum.)

Kundera'nın toplumsalcı ya da anamalcı ülkelerdeki aksaklıklara, kötülüklere, özgür bir ülkede (Fransa'da) yaşayan bağımsız bir yazarın sözünü sakınmazlığıyla eleştiriler getirdiğini bilmek, yazdıklarından, yeni, değişik, uyarıcı görüşler beklenmesine yol açıyor. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ne de bu beklentiyle başlıyor insan ister istemez.

Nedir bu romanda anlatılan?

"Ben Teresa ile Tomas'ın öyküsünden yola çıkarak bir aşk, rastlantı, kıskançlık, bağlılık, uçarılık, aldatma... romanı yazmak istedim." diyor Kundera. (Adam Sanat, Sayı 4, s. 24) Aslında burada da az şey sıralanmamış, ama yapıtın ele aldığı çok daha değişik izlekler düşünülürse bu son derece alçakgönüllü bir tanımlama. Siyasal, düşünsel, toplumsal pek çok soruna değinen bir roman var elimizde: Çekoslovakya olayları; "Sovyetler Birliği denen ülkenin cinayetleri"; "Büyük Yürüyüş düşü"; anamalcı dünyanın ezilen ülke insanlarının çektiği acılar karşısındaki umursamazlığı; Orta Avrupa'daki komünist yönetimlerin kimin "eseri" olduğu; Stalin'in oğlunun ölümü; *kitsch* denilen estetik ülkünün temelinde neyin yattığı; Batılı aydınların Kamboçya sınırındaki yürüyüşlerinden anamalcı dünyanın reklamcılık adına nasıl utanmazca yararlandığı vb...

Bir Deneme Yazarı

Milan Kundera romanında usta bir deneme yazarı görünümünde. Çok çeşitli konulara ilginç sorularla yaklaşabiliyor. Anlattığı, betimlediği şeyler üzerine düşünmekten

(yazar olarak), uzun çözümlemeleryapmaktan kaçınmıyor. Değişik, özgün yanı da bu özelliği. Roman türünün gelişmesinde bir geri dönüşün örneği olarak anılabilecek *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, baştan sona deneme niteliğinde parçalarla örülü. Yazar hep konuşuyor, anlatıyor, sorular soruyor, karşılıklarını arıyor, sorunları açıklıkla ortaya koymaya çalışıyor, okuru bunlar üzerinde kafa yormaya zorluyor. Ne var ki düşünsel konularda bağlayıcı yanıtlardan kaçınırken, siyasal konularda öyle davranmıyor. Öfkeli, katı, kesin konuşuyor.

"Usta bir deneme yazarı görünümünde" dedik. Örnekler verelim.

Romanın girişi şöyle:

"Ebedi Dönüş düşüncesinde gizemli bir yan vardır ve Nietzscheöteki düşünürleri sık sık şaşırtmıştır bu düşüncesiyle; düşünün bir kere, her şey tıpkı ilk yaşandığı biçimiyle yineleniyor ve yinelemenin kendisi de sonsuza kadar koşuluyla yineleniyor! Ne anlama gelir bu çılgın mitos?" (s. 13)

Birinci Bölüm'ün 1. parçasında yazar iki sayfa boyunca bu mitosun anlamını çözmeye çabalıyor. Yalnızca düşünce düzleminde de değil, etiyle kanıyla, anılarıyla giriyor işin içine:

"Daha geçenlerde, son derece inanılmaz bir duyum anında yakaladım kendimi. Hitler hakkında bir kitabı karıştırırken, portrelerinden bazısı birden içime dokundu; çocukluğumu hatırlattı bana. Çocukluğum savaş sırasına rastlar; ailemden birçok kişi toplama kamplarında yokolup gitti; ama yaşamımın kaybolmuş, bir daha hiç geri gelmeyecek bir dönemi ile karşılaştırıldığında onların ölümünün sözü mü olur?

"Benim Hitler'le bu uzlaşmam, temelde geriye dönmenin varolmaması üzerine kurulmuş bir dünyanın derin mi derin ahlaki çarpıklığının kanıtıdır. Çünkü böyle bir dünyada her şey daha baştan bağışlanır ve bu da demektir ki müstehzi bir sırıtışla her şeye izin verilir." (s. 14)

Görüldüğü gibi, Kundera, "bir tuzak haline gelmiş dünyamızda yaşanan insan yaşamını", öncelikle, bir deneme yazarı tutumuyla, kendi sesiyle "araştırmak" eğiliminde. Kişilerini, "romanın sorguladığı" gize ulaşmak, ancak kıyısında dolaşabildiği kendi "ben"inin sınırını aşabilmek için kullanacağı "gerçekleşmemiş olabilirlikler" olarak görüyor.

Birinci Bölüm'ün 2. parçasında da anlatıya girilmiyor, kişiler daha yok ortada:

"Yaşamlarımızın her saniyesi sonsuz kere yineleniyorsa, İsa'nın çarmıha çivili olduğu gibi biz de sonsuzluğa çivilenmişiz demektir. Bu, insanı dehşete düşürecek bir olasılık. Sonsuza Kadar Yinelenme dünyasında her attığımız adıma dayanılmaz bir sorumluluğun ağırlığı gelir çöker. İşte Nietzsche, Sonsuza Kadar Yinelenme düşüncesine bunun için yüklerin en ağırı demiştir (*das schwerste Gewicht*).

"Sonsuza Kadar Yinelenme yüklerin en ağırıysa, bizim yaşamlarımız bu ağırlığın karşısında göz kamaştırıcı bir hafiflik içinde belirmektedir.

"Peki, ağırlık gerçekten nefret edilesi, hafiflik de göz kamaştırıcı mıdır?" (s. 15)

Hangisini Seçmeli, Ağırlığı mı, Hafifliği mi?

Bu konuda bir seçim yapılması gerektiğine inanıyor yazar. Romanın yazılış nedeni bu seçimin yapılmasına yardımcı olmak denilebilir.

Birinci Bölüm'ün 2. parçası şöyle sona eriyor:

"Parmenides aynı soruyu İsa'dan önce altıncı yüzyılda atmıştı ortaya. Dünyayı çifter çifter karşıtlıklara bölünmüş görüyordu: Aydınlık/karanlık, incelik/kabalık, sıcak/soğuk, varlık/yokluk. Karşıtlıklardan her birinin bir yarısını olumlu (aydınlık, incelik, sıcak, varlık) öteki yarısını da olumsuz olarak nitelendiriyordu. Bu olumlu ve olumsuz kutuplaştırmasını çocukça denecek kadar basit bulabiliriz. Yalnız bir sorun var: Hangisi olumlu, ağırlık mı, hafiflik mi?

"Parmenides şu karşılığı veriyordu: Hafiflik olumludur, ağırlık olumsuz.

"Doğru bilmiş miydi, bilememiş miydi? İş burda. Bir tek şundan emin olabiliriz; hafiflik/ağırlık karşıtlığı bütün karşıtlıkların en gizemlisi, en çift anlamlısıdır." (ss. 15-16)

Birinci Bölüm'ün bu sözleri izleyen 3. parçasında, romanı sonuna kadar götürecek kişilerden ikisiyle ilk olarak karşılaşırken, hiç geri çekilmeyecek başkişinin deneme yazarı Kundera olacağını seziyoruz:

"Tomas yıllardır kafamı kurcalar durur. Ne var ki, ilk kez bu düşüncelerin ışığında apaçık gördüm onu. Oturduğu apartman katının penceresinde durmuş, ne yapacağını bilmeden avlunun karşı tarafındaki duvara bakarken gördüm.

"Üç hafta önce küçük bir Çekoslovak kasabasında tanışmıştı Tereza'yla. Bir saati bile bulmamıştı birlikte geçirdikleri vakit. Kız onu tren istasyonuna kadar geçirmiş ve trene bininceye kadar beklemişti. On gün sonra Tomas'ı ziyarete geldi. Geldiği gün seviştiler. Kız o gece ateşlenerek yatağa düştü ve Tomas'ın apartman katında bir hafta nezle yattı. (...)

"Yeniden iyileşinceye kadar bir hafta Tomas'ın evinde kaldı Tereza, sonra Prag'dan yüz yirmi beş mil kadar uzaktaki doğduğu kasabaya geri döndü. İşte demin sözünü ettiğim, Tomas'ın yaşamının anahtarı olarak gördüğüm an tam o sıraya rastlar; pencerede durmuş avlunun karşı tarafındaki duvara bakıyor, düşünüyordu.

"Temelli Prag'a çağırsa mıydı onu? Sorumluluktan korkuyordu. Çağırsa gelecekti gerçekten de; gelecek ve tüm yaşamını sunacaktı Tomas'a.

"Yoksa ona yakınlaşmaktan kaçınmalı mıydı? O zaman bir taşra kasabası otelinin lokantasındaki garson kız olarak kalır, Tomas da onu bir daha hiç göremezdi.

"Gelmesini istiyor muydu, istemiyor muydu? (...)

"İşte şimdi pencerede durmuş o anı hatırlamaya çalışıyordu yeniden. İşte geldim, karşındayım diyen aşk değilse neydi?

"Peki aşk mıydı o duygu? Onun yanıbaşında ölmek istemesi abartılı bir duyguydu apaçık; bu daha ikinci görüşmeleriydi! Yoksa ta içindeki sevme yeteneksizliğinin farkına varıp da aşk taklidi yaparak kendini aldatma gereğini duyan bir adamın histerisi miydi sadece? Bilinçaltı öylesine korkaktı ki, bu küçük güldürü için seçip seçeceği en iyi eş yaşamına girme konusunda hiçbir şansı olmayan şu zavallı garson kız olmuştu!" (ss. 16—17)

Bu araya girişler klasik roman yazarlarının geçmişte kalmış, aşılmış, giderek "kusur" sayılır olmuş bir özelliği değil mi? Roman türünün uygar dünyanın gözleri önünde ölüp gitmekte olduğunu gören Kundera, bunu durdurabilmenin bir yolu olarak "yükseliş" günlerinin anlatım özelliklerini yeniden öne çıkartmak mı istiyor?

Daha Fazla Bir Şey

Yapılan daha fazla bir şey. Çağdaş roman, çağdaş deneme ile birleştirilerek klasik romanın ağırlığına ulaşılmaya çalışılıyor. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* bu yönelişiyle, en azından roman konusunda, Parmenides'e kesinlikle karşı çıkarak ağırlığı olumluyor.

Şu parçalar her şeyi bilen bir "Tanrı yazar"ın ötesinde, romana bir denemecinin girdiğini açıkça göstermekte:

"Latince kökenli bütün dillerde merhamet, şefkat anlamına gelen *compassion*, 'ile' anlamına gelen ön ekle *(com-)* 'acı çekmek' anlamına gelen kökün (geç dönem Latincesinde *passio*) birleşmesinden türetilir. Başka dillerde ise — Çekçe, Lehçe, Almanca ve İsveççe, örneğin — aynı sözcük yukardakinin eşdeğerlisi bir ön ekle onun ardına getirilmiş, 'duygu' anlamına gelen bir sözcüğün birleşmesiyle oluşturulur. (Çekçede *soucit*; Lehçede *wspol-czucie*; Almancada *mit-gefühl;* İsveççede *medkänsla.*)

"Latince kökenli dillerde *compassion* şu anlama gelir: Başkaları acı çekerken insan hiçbir şey olmuyormuş gibi durup seyredemez,ya da yüreklerimiz acı çekenlerin yanındadır. Aşağı yukarı aynı sözcük anlamını taşıyan *pity* (acıma) — Fransızcada *pitié;* İtalyancada *Pietà* ; vb — acı çekenin acısına adeta lütfedermişcesine eğildiğimizi ima eder." (ss. 29—30)

Bu dil konusunda bir deneme parçası. "Roman kişilerinin bir zamanlar gerçekten yaşamış olduklarına okuyucuyu inandırmaya çalışmak yazar açısından anlamsız bir çabadır," diye başlayan İkinci Bölüm'ün 2. parçasında ise "Beden ile Ruh" ele alınmış:

"Çok uzun zaman önce, insanoğlu göğsündeki düzenli vuruşların sesini şaşkınlık içinde dinler, ne olduklarını aklına bile getiremezdi. Kendisini beden gibi yabancı, tanıdık olmaktan uzak bir nesneyle özdeşleştirmek gelmezdi elinden. Beden bir kafesti ve bu kafesin içinde bakan, dinleyen, korkan, düşünen ve hayretlere düşen bir şey vardı; bu bir şey, beden çıkarıldıktan sonra geriye kalan, ruh idi.

"Günümüzde, beden tanıdık olmaktan uzak bir şey değil artık hiç kuşkusuz; göğsümüzdeki vuruşun kalp olduğunu, burnun akciğerlere oksijen götürmek üzere bedenden dışarı fırlayan bir hortum ağzı olduğunu biliyoruz. Yüz, bedenin tüm işleyişlerini kaydeden bir alet tablosundan başka bir şey değil; sindirim, görme, duyma, terleme, düşünme.

"İnsanoğlu bedenin her bir parçasına bir ad vermeyi öğrendi öğreneli, beden giderek daha az dert oldu başına. Ruhun eylem halindeki gri beyin hücrelerinden başka bir şey olmadığını da öğrendi. Eskinin ruh ve beden ikiliği bilimsel terimlere büründürüldü, şimdi artık buna yalnızca modası geçmiş bir önyargı diyerek gülüp geçiyoruz." (s. 50)

Daha ilerde, kişilerden birinin (Tereza'nın) düşüncelerinde öyküye yedirilerek yeniden ele alınıyor bu konu:

"Ya bedenin şurası burası büyümeye ya da küçülmeye başlasa ve Tereza artık Tereza'ya benzemekten çıksa, hâlâ kendisi; Tereza olur muydu acaba?

"Elbette. Tereza bütünüyle Tereza'lıktan çıksa bile, içindeki ruh aynı kalır ve bedenin başına gelenleri şaşkınlıkla seyrederdi.

"O halde Tereza ile bedeni arasındaki ilişki neydi? Bedeninin Tereza adıyla anılmaya hakkı var mıydı? Eğer yoksa adı neyi imliyordu? Sadece cisimleşmemiş, elle tutulmaz bir şeyi mi?

"(Bunlar çocukluğundan bu yana Tereza'nın aklını uğraştıran sorulardır. Aslında, gerçekten ciddi olan sorular bir çocuğun bile dile getirebileceği sorulardır. Cevapları olmayan sorulardır bunlar. Cevabı olmayan soru aşılamayan bir engeldir. Başka bir deyişle insani olasılıkların sınırlarını belirleyen, insan varoluşunun sınırlarını saptayan cevabı olmayan sorulardır.)

"Tereza aynanın karşısında büyülenmiş gibi durmuş sanki kendisine yabancı ama sadece ona, Tereza'ya, emanet edilmiş bir şeymiş gibi bedenine bakıyordu. Tiksindi bedeninden. Bu beden Tomas'ın yaşamındaki tek beden olma gücünden yoksundu. Tereza'yı hayalkırıklığına uğratmış, aldatmıştı. O gece sabaha kadar, Tomas'ın saçlarına sinen, başka kadının apışarasının kokusunu solumak zorunda kalmıştı!

"Ansızın bir uşağa yol verir gibi bedenine yol vermek geldi içinden. Tomas'la yalnızca bir ruh olarak yaşamak ve bedenini salıvermek; bedeni, öteki kadın ve erkek bedenleri ne yapıyorlarsa onu yapsın diye... Eğer bedeni, Tomas'ın yaşamındaki tek beden olamamış, yaşamının en büyük savaşını kaybetmişse, başını alıp gitse ne fark ederdi ki!" (ss. 146—147)

Görüldüğü gibi, Kundera, Tereza'nın düşüncelerinde bile bir deneme yazarı havasından uzaklaşmak gereğini duymuyor.

Refik Durbaş

DAR UFUKLARDA ANILARIN DEĞİŞMEZ TADINDA

Ağır ağır çöküyor akşamın hüznü bozkıra
duvarlar demir, pencere mavi, yürek yangında
örselenmiş günler geceler, bilinç yangında
gözlerimin ince karası, alaca adı yalnızlığın
yangında
Bir gün daha düştü cemresinden hayatın
bir gün daha işte mahpusluk künyesine
kekiklerin kurumuş kokusundan bir gün daha
geven otlarının karangu zamanından bir gün daha
dalları kırılmış genç ömrümden bir gün daha
her akşam aynı hikâye, değişmez tadı anıların
bir gün daha ve tadı anıların: yangında

İşte buluştu yine kadim iki sevgili gibi
başını ufkun çıplak omuzuna yaslamış kavak ağacıyla
düşlerimi düşüncelerimi kundaklamış gölgesi akşamın
geçmişim: mahpuslarda
geleceğim zulasında gökyüzünün mavi
yeraltı sularının serin zulasında
ve karanlığın ve yalnızlığın ve umarsızlığın
kuyularında kuytularında yitip giden sesim
sessizliğim yangında

Bakışlar Altında Yaşamak

Romanın sonuna doğru, kişileri örnek olarak veren başka bir deneme:

"Hepimizin, bakışlarını üzerimizedikecek birilerine gereksinimimiz var. Hangi tür bakışlar altında yaşamak istediğimize göre dört kategoriye ayrılabiliriz.

"İlk kategori sayısız anonim gözü, başka bir deyişle, kamuoyunun gözlerini özlüyor. Alman şarkıcının, Amerikalı kadın oyuncunun, hatta uzun boylu, büyük çeneli, hafifçe kamburunu çıkararak yürüyen editöründurumunda bile bu böyle. Editör okurlarına alışmıştı, günün birinde Ruslar gazetesini yasaklayınca sudan çıkmış balığa döndü. O tanımadığı gözlerin yerini hiçbir şey tutamazdı. Boğulacağını sandı. Sonra bir gün sürekli olarak izlendiğini, konuşmalarının dinlendiğini ve sokakta gizlice fotoğrafının çekildiğini fark etti. Birden anonim gözler buldu üzerinde; oh, yeniden nefes alabiliyordu artık! Duvardaki mikrofona teatral söylevler çekmeye başladı. Kaybettiği okuyucu kitlesini poliste bulmuştu.

Toprak anadan üryan, ufuk da öyle, gökyüzü de
sararmış otlar, çıplak kayalar, alınterim
kınalı kekikler, rüzgârlara savurduğum gençliğim
geven otları, yalnızca sevinçler armağan olsun sana
kayalar delen bir avuç suyun duru serinliği
kederler veren gecelerin özlemi bana

Bana unutulmuşluğun açık adresi, orada

Orada, uzakta yılkıya bırakılmış bir at
çılgın bir kuş sürüsü, orada
akşamın serinliğiyle birlikte düşen alnacına bozkırın
kanat vuruşlarının sesi, ayrılmaların güneş saati
birleşmelerin geçit vermez öfkesi
durmuş burada, pervazında anıların
hüzündür acıdır yalnızlıktır işareti

Sevmişliğim seni

Hiçbir sesin sessizliğe ulaşmadığı orada

Ses de yangında sessizlik de nicedir
Bana bir yeter sevmişliğim seni burada
dört duvar arasında, ufkun aydınlık yamacında
yangında: azabı ve azametiyle geçen günlerim
gençliğim
nicedir seni düşünüyorum bu bozkırda bu akşam

Bu mahpusta dar ufuklarda anıların değişmez tadında

Gitmek isterdim umudu nakışlı bir gurbeti

"İkinci kategori bir sürü tanıdık göz tarafından seyredilmek içindirimsel bir gereksinim duyan insanların oluşturduğu kategoridir. Bunlar kokteyl partilerle yemeklerin yorulmaz ev sahipleridir. Seyircilerini kaybettiklerinde yaşam odalarında ışıkların söndüğü duygusuna kapılan birinci kategoridekilerden daha mutludurlar. (Ki bu, birinci kategoridekilerin başına er geç gelir.) İkinci kategoridekiler gereksindikleri gözleri her zaman bir yerlerden bulup çıkarırlar. Marie-Claude ve kızı ikinci kategoridendirler.

"Bir de üçüncü kategori var; sürekli sevdikleri insanın gözü önünde olmak isteyenlerin oluşturduğu kategori. Onların durumu birinci kategoridekilerin durumu kadar tehlikelidir. Bir gün sevdiklerinin gözleri kapanacak ve oda kararacaktır.

"Ve son olarak da dördüncü ve en ender görülen kategori, varolmayan kişilerin düşsel gözlerinde yaşayanların oluşturduğu kategori var. Bunlar düşçülerdir. Franz, örneğin. Sadece Sabina için Kamboçya sınırına kadar gitti. Otobüs Tayland yollarında sarsıla sarsıla ilerlerken, Franz, Sabina'nın kendisine dikilmiş dalgın bakışlarını üzerinde hissediyordu." (ss. 272–273)

Kitsch

Romanın örgüsüne işlenmiş ya da eklenmiş bu tür denemelerin en unutulmaz olanı, parçadan parçaya atlayarak sayfalarca süren, "kitsch" üzerine denemedir:

"İster dini olsun ister politik, bütün Avrupalı inançların ardında, bize dünyanın eksiksiz yaratıldığını, insan varoluşunun iyi olduğunu, bu nedenle de çoğalmamız gerektiğini söyleyen Yaratılış Kitabı'nın birinci bölümü yatar. Bu temel imana *varoluşla kesin uzlaşma* adını verelim. (...)

"Her gün yaptığımız dışkılama işi yaradılışın kabul edilmezliğinin günbegün kanıtlanması demektir. Ya/ya da: Ya bok kabul edilebilir bir şeydir (bu durumda banyonun kapısını kilitlemeyelim) ya da kabul edilemeyecek bir biçimde yaratılmışız demektir.

'Bundan şu çıkıyor (...): *Varoluşla kesin uzlaşma*'nın önerdiği estetik ülkü, bokun reddedildiği ve herkesin bok yokmuş gibi davrandığı bir dünyadır.Bu estetik ülkünün adı *kitsch*'dir.

"*Kitsch,* o duygusal on dokuzuncu yüzyılın ortasında doğmuş Almanca bir sözcüktür, oradan da Batı dillerine geçmiştir. Ne var ki çok sık kullanılmaktan özgün metafizik anlamını kaybetmiştir sözcük; *kitsch,* sözcüğün hem gerçek hem de eğretileme anlamında, bokun kesin reddidir, *kitsch* insan varoluşunda temelden kabul edilemez olan her şeyi kapsamı dışına atar.

(...)

"*Kitsch*'in insanda uyandırdığı duygu kitlelerin paylaşabileceği türden olmalıdır. O halde, *kitsch* alışılmamış bir durumdan yola çıkamaz; kişilerin belleklerine kazımış oldukları temel imgelerden türemek zorundadır; hayırsız kız evlat, ihmal edilmiş baba, çayırlarda koşuşan çocuklar, ihanete uğramış vatan, ilk aşk.

"*Kitsch* iki damla gözyaşının art arda yuvarlanıvermesine neden olur. İlk damla şöyle der: Çocukların çayırda koşuştuğunu görmek ne güzel şey!

"İkinci damla ise şunu söyler: Çocukların çayırlarda koşuştuklarını görüp bütün insanlıkla birlikte duygulanmak ne kadar da güzel!

"*Kitsch*'i *kitsch* yapan ikinci damladır.

"İnsanların yeryüzündeki kardeşliği ancak *kitsch* temeli üzerinde kurulabilir.

"Ve bunu en iyi bilen de politikacılardır. Açıkta bir fotoğraf makinesi mi gördüler, hemen en yakın çocuğun yanına koşar, havaya kaldırır, yanağından öperler. *Kitsch* bütün politikacıların, bütün politik partilerin ve hareketlerin estetik ülküsüdür.

"Çeşitli politik eğilimlerin yan yana var oldukları ya da birbirine rakip etkilerin birbirlerini ortadan kaldırdığı, ya da sınırlandırdığı toplumlarda yaşayanlarımız *kitsch* işkencesinden az çok kurtarabilirler kendilerini; birey bireyliğini koruyabilir; sanatçı benzersiz eserler yaratabilir. Ama gücü tek bir politik hareket eline geçirdiğinde, kendimizi *totaliter kitsh*'in ortasında buluruz.

"'Totaliter' derken *kitsch*'e zarar verecek her şeyin tümden koşuluyla sürüp atılmasını kastediyorum; her türlü bireylik gösterisi (çünkü topluluktan sapma, o sırıtkan kardeşliğin suratına fırlatılmış bir tükürüktür); her kuşku (çünkü ayrıntıları kuşkuyla karşılayan herkes sonunda yaşamdan kuşku duymaya vardıracaktır işi); her türlü ironi (çünkü *kitsch* alanı içinde herkes son derece ciddiye alınmalıdır); ayrıca ailesini terk eden anne ya da erkekleri kadınlara yeğ tutan adam da; çünkü böyle yapmakla o kutsal buyruğu ('Bereket saç ve çoğal') sorgulamış olmaktadırlar.

(...)

'*Totaliter kitsch*'in kapsadığı alanda bütün cevaplar önceden verilmiştir ve bu her türlü soruyu imkânsız kılar. Demek ki *totaliter kitsch*'in gerçekten karşısında olan kişi soru[illegible] soran kişidir. (...)

Kitsch'in yalan olduğu ortaya çıktığı an *kitsch,* kitsch-olmayan bağlamına girer,

böylelikle otorite gücünü kaybeder ve herhangi bir insan zaafı kadar dokunaklı olur sadece. Çünkü hiçbirimiz *kitsch*'den tamamen sakınacak kadar insanüstü değiliz. Ne kadar aşağılık bulursak bulalım, *kitsch* insanlık durumunun vazgeçilmez bir parçasıdır.

"*Kitsch*'in kökeninde varoluşla kayıtsız şartsız uzlaşma yatar.

"Ama varoluşun temeli nedir? Tanrı mı? İnsanlık mı? Kavga mı? Aşk mı? Kadın mı? Erkek mi?

"Görüşler değiştiğine göre, çeşitli *kitsch*'ler vardır: Katolik, Protestan, Yahudi, komünist, faşist, demokratik, feminist, Avrupalı, Amerikalı, ulusal, uluslararası." (ss. 251-260)

Romana yer yer örülen, yer yer eklenen bu denemede öne sürülen görüşlerin şimdiden *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nden koptuğu, aydınlar arası konuşmalarda, giderek yazılarda etkilerini göstermeye başladığı gözleniyor.

Milan Kundera sorulara düşkünlüğü, hazır yanıtlara uzak kalmaya özen gösterişiyle açık bir *kitsch* düşmanı, ama, (kendi söylediği gibi,'ne kadar aşağılık bulursak bulalım, *kitsch* insanlık durumunun vazgeçilmez bir parçasıdır') özellikle siyasal konularda o da kurtulamıyor *kitsch*'in elinden. Buna ilerde değineceğiz.

Deneme Roman

Anlatıdaki denemeci tavrına, aşağı yukarı bütün bölümlerinde deneme parçalarına böylesine geniş yer verilmesine bakarak *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ni "deneme roman" diye tanımlayabiliriz.

Yalnızca öyküye örülen ya da eklenen deneme parçalarından ötürü değil, bu yapıtta, "her şeyi bilen anlatıcı"nın konuşma tarzı da bir denemecinin konuşma tarzına benziyor. "Anlatıdaki denemeci tavrı" sözüyle bunu belirtmek istiyorum. Arada açıklamalar yaparken yazar şöyle konuşuyor:

Şişman ve Sıska, 1937, 18x24 cm — George Grosz

"Tereza'nın tüm yaşamı da annesinin yaşamının uzantısından başka bir şey değilmiş gibi geliyor bana." (s.51)

"Belki de Tereza'nın Praglı bir işadamı olan büyükbabasının (...)" (s.51)

"Kitabı şık beylerin zarif bastonuyla karşılaştırmak tam yerinde bir benzetme olmadı." (s.57)

"Ne yazı işleri müdürü ne de fotoğrafçı anlayamadılar ne demek istediğini, hatta ben bile onun çıplaklar plajını Rus işgaliyle eş tutarken hangi düşünceyle hareket ettiğini açıklamakta zorluk çekiyorum." (s.77)

"Hatta bu sözler erkeğin kararını pekiştirdi gibi geliyor bana (...)" (s.160)

"Ama gene de bu karara varmakta gösterdiği acelecilik bana oldukça garip geliyor." (s.198)

"Sovyet *kitsch*'inin Sabina'da uyandırdığı duygu, Tereza'nın bir grup çıplak kadınla havuzun çevresinde uygun adım yürütüldüğü, havuzun yüzeyinde cesetler süzülürken neşeli şarkılar söylemeye zorlandığı rüyayı görürken duyduğu dehşete dikkat çekecek kadar benziyor bence." (s.257)

Kitaptaki konuşmalardan çıkarılmış sözler değil bunlar. Her şeyi bilen, açıklayan, kişilerinin iç dünyalarını bile en ince ayrıntılarına kadar anlatan "Tanrı yazar" birçok yerde: "gibi geliyor bana", "belki de", "yerinde bir benzetme olmadı", "hatta ben bile", "bence" diye bir deneme yazarı ağzıyla konuşuyor.

Bu son derece rahat söyleşi havası romanı "Tanrı yazar"lı klasik romanlardan uzaklaştıran, daha öncesinin en ilkel örneklerine bağlayan,öte yandan da ele alınan sorunlarla, düşünüşteki çağdaşlıkla eskiye dönüşü rahatsız edici olmaktan kurtaran bir özellik diye değerlendirilebilir.

Ruh Çözümlemeleri

Kundera'nın ruh çözümlemelerine aşırı derecede düşkünlük göstermesi de gene bir eskiye dönüş belirtisi. Ayrıca, yorum bekleyen, anlamlı düşlere de romanda sık sık yer verilmiş. Yazarın ruhbilimi kullanmakta başarılı olduğu, okuru kavradığı söylenebilir. Ama arada kendini kaptırıp çok ileri gittiği de bir gerçek:

"Gezegen patlayan bombalarla sarsılsın, ülke her gün yeni ordularla yağmalansın, bütün komşuları götürülüp kurşuna dizilsin — açıkça söyleyemiyordu ama bunların hepsini çok daha kolaylıkla kabul edebilirdi. Oysa Tereza'nın rüyasında gizli olan acı katlanamayacağı bir şeydi." (s.232)

Tereza'nın ruhsal durumunun böylesine insanlıktan uzaklaşabileceğine inanmak çok güç...

Kundera'nın ruh çözümlemelerine bu "abartılı" düşkünlüğü, insanları aşıp köpeklere kadar uzanıyor. "Karenin" romandaki bir köpeğin, "Mefisto" da bir domuzun adı. Okuyalım:

"Karenin, Mefisto'yu ilk gördüğünde çok sinirlenmiş, uzun bir süre koklaya koklaya çevresinde dolanmıştı. Ama çok geçmeden, onunla köyün köpeklerine yeğ tutacak kadar dost olmuştu. Gerçekten de, köyün köpeklerine şu kadarcık saygısı yoktu; hepsi de köpek kulübelerine zincirlenmiş, budalaca, gözle görülür bir nedeni olmayan havlamalarını bir an bile kesmeyen hayvanlardı. Karenin başkasına benzememenin, kendi türünün teki olmanın değerini doğru anlamıştı, domuzla kurduğu dostluğa çok önem verdiğini hiç duraksamadan söyleyebilirim." (ss. 285-286)

Görüldüğü gibi, yazar hayvanların da iç dünyalarını biliyor, ruhsal durumlarını açıklıyor.

Bu her şeyi bilen yazar tavrı roman sanatının çoktan vazgeçilmiş bir yöntemidir. "Bilgiçlik taslıyor", "ahkâm kesiyor", "bir sürü boş söz", "bol bol felsefe yapmış" diye yerilen romancılara tepki olarak, ta öbür uca kaçılmış, örnekse bir Hemingway

çıkmıştır ortaya.

İnsan bir başkasının iç dünyasını nasıl gözler, düşüncelerini, duygularını nasıl anlar? Söylediklerinden, söyleyişinden ya dadevinimlerinden,davranışlarından.Çeşitli insan topluluklarında anlaşmayı sağlayan ortak sesler (dil) olduğu gibi, ortak devinimler, davranışlar da vardır. Gözleyen, gözlenenin düşüncelerini, duygularını bunlar aracılığıyla öğrenir. Gözleyenden gözleyene algılama, yorumlama gücü değişebileceği için, bir gözlenenin sözleri, söyleyişi, devinimleri, davranışları çeşitli gözleyenlerde değişik yorumlara uğrayabilir.

Roman sanatının gelişmesi bir gözleyenin (romancı) yorumundan, bu yorumun başkalarına iletilmesinden, çeşitli gözleyenlerin (okurlar) değişik yorumlarına olanak vermeye doğru olmuştur.

Bilgiçlik taslayan, kendi yorumunu kabul ettirmeye çalışan romancı aradan çekilmiş, gözlenen şeyleri (konuşmalar da içinde olmak üzere) dış dünyadaki gerçekler gibi betimleyen, okurun önüne seren romancı ortaya çıkmıştır.

Kişilerin düşüncelerini yansıtan konuşmalar, olduğu gibi verilmiş, devinimleri, davranışları ayrıntılarıyla betimlenmiştir. Romancının yönlendiriciliği gene kaçınılmazsa da, başka bir söyleyişle, romancı yazdıklarının nasıl yorumlanacağını büyük oranda bilse de, bilgiçlik taslamaması, okurla birlikte gözleyen tavrını seçmesi çağdaş romana yepyeni bir görünüm vermiş, yorum çeşitliliği, canlılık, hız katmıştır. Dahası, okura güvenilmiş, okurun algılama, yorumlama gücüne saygı gösterilmiş, tek insandan (romancı), çok insana (okurlar) yönelinmiştir.

Demokrasi anlayışının, başka bir söyleyişle, bireyden topluma gidişin doğal bir etkisi diye değerlendirilebilecek bu yöneliş roman türünün, kısa sürede, belirleyici özelliklerinden uzaklaşmasına neden olmuş, kentsoylu düzeninin yükseliş döneminde ortaya çıkan "roman"ın çağını artık kapattığı, başka bir türün gelişiyle, "anlatı" alanındaki üstün yerinden uzaklaşacağı düşünülmeye başlanmıştır.

Yeni Şey

Memleketimden İnsan Manzaraları dünyayı, bireyde derinleşerek yansıtan roman türünün tersine, kısa betimlemelerle çizilen bireylerin oluşturduğu "topluluk"da yansıtmak isteyen yeni bir anlatı türüne yönelme gereksinimini duymanın ürünüdür. Bu "yeni şey" özellikle anlatıyı hızlandıran şiir, sinema gibi sanatlarla roman arasından bir çıkış yolu aramıştır.

Kundera da roman türünün çökmekte olduğunu, belirleyici özelliklerinden uzaklaştığını biliyor, buna toplumsalcı dünya görüşünün, yeni yaşama biçiminin yol açtığını da anlamış, ama bu çöküşü önlenemez bir çöküş saymıyor. "Roman artık günümüzün gerçeklerini yansıtamaz, bize yeni bir anlatı türü gerekli," diye düşünmüyor. Uygulamasına bakılırsa, roman türünün, uzaklaştığı özelliklerine geri dönmekle kurtulacağına inanıyor (ya da bir süre daha yaşayabileceğine diyelim, çünkü Kundera geleceğe pek öyle umutla bakan bir yazar değil).

Tatlı Bir Karışıklıkla

Eski romana dönüşten söz ediyoruz. Peki, nasıl oluyor da günümüzün aydınları böyle bir geri dönüşten hoşlanıyorlar?

Dünya romanında ileriye doğru aranışların yanı sıra bu tür geri dönüşlerin de denenmeye başlanması yeni bir olay değil.Her şeyi bilen yazarın yerini bir deneme yazarı ile doldurarak, ya da ruh çözümlemelerine dayanarak pek çok roman yazılıyor günümüzde. Hemingway'de uç noktasına ulaşmış, Yeni Roman aşırılığını yaşamış olan, çok yönlü Batı romanında bu gibi geri dönüşlerin yadırganmaması doğal. Çağdaş ro-

Fikret Demirağ

ACI TÜRKÜ

Sesin sesime yaraşır
Sevda kokan sesin
sevda kokan sesime

Bu bilgeler anası toprak
seni bir mersine aşıladı
beni yaralı bir zeytine

Ah bizi kimler yazsın
hangi kalemler yazsın
hangi aşk tanesine

Hangi ağıda koysun
koyacak olan bizi
hangi kül kokusuna

Sesim sesine yaraşır
barış kokan sesim
barış kokan sesine

Ölünce bir taş diksinler
gençliğimizin başucuna
hiçbir şey yazmasınlar üstüne

---

manın hızı azaltılarak yeniden derinlik kazanılabilir diye düşünülüyor ki, sıkıcılığa da düşülebilir.

Ama *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* için böyle bir tehlike söz konusu değil. Her şeyi bilen, sürekli kendi konuşan, köpeklere kadar uzanan ruh çözümlemelerine girişen, "Roman hızın düşmanıdır," diyen yazarına karşın, akıp giden, kolay okunan, gene de "hızlı" bir roman var elimizde. Bu nasıl sağlanmış?

Kısa parçalara ayırma yöntemiyle...

Kitapta yedi bölüm var. Birinci Bölüm (ss. 13-45) on yedi; İkinci Bölüm (ss. 49-85) yirmi dokuz; Üçüncü Bölüm (ss. 89-135) on bir; Dördüncü Bölüm (ss. 139-176) yirmi dokuz; Beşinci Bölüm (ss. 179-244) yirmi üç; Altıncı Bölüm (ss. 247-279) yirmi dokuz; Yedinci Bölüm (ss. 283-315) yedi parçaya ayrılmış. Toplam 145 parça. Parçalar genellikle bir iki sayfa. Arada uzayan, diyelim sekiz sayfa tutanlar da var, ama bunların sayısı çok az.

Parçalara bölünmüşlük, okura sürekli bir yere ulaşma, soluk alıp yeniden başla-

ma olanağı veriyor. Ayrıca parçalar (bölümler de) hep bir zaman diziniyle birbirini izlemiyor. İleri geri gidiş gelişler rastlantıya bırakılmış gibi. Romancı sanki anlatacağı öyküyü aklına neresi gelirse oradan girip parça parça anlatıyor. Öykü, kişiler, deneme parçaları, açıklamalar, çözümlemeler, hepsi çok tatlı bir karışıklıkla iç içe örülmüş.

Örnekse romanın başkişilerinin, Tomas ile Tereza'nın ölümlerini daha kitabın yarısına bile gelmeden öğreniyoruz:

"Ona Tomas'la Tereza'nın ölümlerini haber veriyordu. Son iki üç yıllarını bir köyde geçirmişlerdi, Tomas oradaki devlet çiftliğinde şoförlük yapıyordu. Zaman zaman arabayla komşu kasabaya inip geceyi ucuz bir otelde geçirdikleri oluyordu. Yol inişli çıkışlıydı, bindikleri kamyonet bir yere çarpmış ve dik bir yokuştan aşağı yuvarlanmıştı. Cesetleri tanınmaz haldeydi." (s. 131)

Bu bilgi Üçüncü Bölüm'ün sonuna doğru verilmekte. Dördüncü Bölüm'de yeniden Tereza ile Tomas anlatılmaya başlanıyor. Romanın bitiminden kırk sayfa önce gene ölümlerinden söz ediliyor:

"Dört ay kadar sonra, Tomas'la karısının bir kamyon altında ezildiklerini bildiren telgrafı aldı." (s. 274)

Romanın son sayfalarında ise Tomas'ın kamyonetiyle yakın bir kasabadaki bir otele dans etmeye gidiyorlar dostlarıyla. İçiyorlar, dans ediyorlar. İyice yorgun düşünce hepsi yukarı çıkıp odalarına çekiliyorlar. Roman bitiyor.

Yinelemeler

Parçalara bölünmüşlük, rastlantıya bırakılmış bir havada bu ileri geri gidiş gelişler, kitapta birçok şeyin birkaç kez anlatılmasına yol açıyor. Çeşitli açılardan bakmak, bir olayı ya da durumu değişik yorumlarla anlatmak için değil. Yalnızca hatırlatma. Örnekse şöyle:

"Tereza, Tomas'ı beklenmedik bir zamanda Prag'da ziyarete geldiğinde Tomas, Birinci Bölüm'de söylediğim gibi, onunla hemen o gün, daha doğrusu o saat sevişti ama ardından Tereza birdenbire ateşlendi. Tereza yatakta yatar, Tomas onun başucunda ayakta beklerken Tomas birden önüne geçemediği bir duyguya kapıldı: Tereza sazdan sepete konulup, nehir aşağı bırakılarak kendisine yollanmış bir çocuktu." (s. 179)

Bu yinelemelerde anlatıcının olaya ayrı kişilerin arkasından baktığı da oluyor:

"Alışverişini yapmış, eve dönüyordu. (...) Karenin birden durdu, gözlerini bir şeye dikti. Tereza onun baktığı yere baktı ama olağandışı bir şey göremedi. Karenin tasmasını çekiştirdi, Tereza da onun ardından gitti. Çıplak bir tarhın buz tutmuş çerçöpü üzerinde uzanmış yatan karganın iri gagasıyla kara kafasını ancak o zaman gördü. Gövdesi görünmeyen kafa usulca inip kalkıyor, gagadan arasıra hırıltılı, yaslı bir gaklama çıkıyordu.

"Karenin o kadar heyecanlanmıştı ki çöreğini yere düşürdü. Tereza, kargayı incitmesin diye onu bir ağaca bağladı. Ardından çömeldi ve kuşu diri diri gömdükten sonra ayakla düzeltilmiş toprağı kazmaya çalıştı. Bunu yapmak kolay değildi. Bir tırnağı kırıldı. Kan akmaya başladı.

"Birden bir taş düştü yakınına. Döndü, bir duvarın arkasından olup bitenleri dikizleyen dokuz on yaşlarında iki oğlan gördü. Ayağa kalktı. Oğlanlar önce onun ayağa kalktığını, sonra da ağaca bağlı köpeği görünce kaçtılar.

"Tereza tekrar yere çömeldi, çerçöpü tırnaklarıyla kazmaya koyuldu. Sonunda kargayı mezarından çekip çıkarmayı başardı. Ama karga sakattı, ne yürüyebiliyor ne de uçabiliyordu. Onu boynundaki kırmızı eşarba sarıp sarmaladı ve sol elinc alıp göğsüne bastırdı. Sağ eliyle Karenin'i ağaçtan çözdü. Onu sakinleştirmek ve peşisıra gelmesini sağlamak için epey çaba sarfetti.

"Elleri dolu olduğu için anahtarını çıkaramadı, kapının zilini çaldı.Tomas açtı kapıyı." (ss. 164-165)

Elli sayfa sonra, bu olay, Tomas'ın arkasından bakılarak şöyle anlatılıyor:

"Son günlerde Tomas'ın belleğine bir başka biçimde daha girmişti Tereza. Bir sabah her zamanki gibi elinde süt şişesiyle eve döndüğünde, Tereza'yı kapının eşiğinde kırmızı bir eşarba sardığı bir kargayı göğsüne bastırırken bulmuştu. Çingenelerin bebelerini tuttukları gibi. Hiç unutmayacaktı bu görüntüyü: Karganın kocaman yaslı gagasıyla Tereza'nın yüzü yanyana.

"Tereza kargayı yarı yarıya yere gömülmüş bulmuştu, hani kazakların tutsaklarını yere gömdükleri gibi. 'Çocuklar yapmış,' dedi ve bunu söylerken sadece bir olguyu bildirmekten öteye gitti; bu sözlerde insanlardan genel olarak duyulan tiksinti vardı. Tomas'a onun kısa süre önce söylediği bir şeyi hatırlattı bu sözler: 'Benden çocuk istemediğin için sana gönül borcu duymaya başlıyorum yavaş yavaş.'" (s. 214)

İleri geri gidiş gelişlere bir zaman belirlemesi getiren bu yinelemeler de, parçaların kısalığı gibi, okura bir soluk alma olanağı veriyor, ardı arası kesilmez ilginç düşüncelerin, ruh çözümlemelerinin altında bunalmasını önlüyor.

İlginç Düşünceler

Yukarda örneklerini verdiğimiz deneme nitelikli parçaların ötesinde roman baştan sona, okuru olayların akışından uzaklaştıran ilginç düşüncelerle dolu. Aslında anlatılanların derinliğine anlaşılmasını sağlamak amacını güden bu araya girmelerin yarattığı kopukluklar, parçalara bölme, ileri geri atlama, yineleme tekniklerinin yardımıyla, okuru tedirgin etmeden geçip gidiyor.

Romandaki bu tür ilginç düşüncelere de birkaç örnek verelim:

"Geçen yüzyılda zarif bir baston, şık beyler için ne anlam ve önem taşıyorsa, Tereza için de kitap aynı şeydi. Onu başkalarından farklı kılıyordu.

"(Kitabı şık beylerin zarif bastonuyla karşılaştırmaktam yerinde bir benzetme olmadı. Şık bir beyin elindeki baston onu farklı kılmaktan da öteye gidiyordu; onu çağcıl kılıyor, son modaya uyduruyordu. Kitap ise Tereza'yı farklı kılıyordu ama modası geçmiş de yapıyordu. Elbette, başkalarına ne kadar eski moda geldiğini göremeyecek kadar gençti. Transistörlü radyoları kulaklarına yapıştırmış yanından geçip giden delikanlılar öyle budala geliyordu ki Tereza'ya. Onların çağcıl oldukları aklına bile gelmiyordu)" (s. 57)

Başka bir örnek:

"Gözü 'daha yükseklerde bir yerde' olan herkes günün birinde gözünün kararabileceğini hesaba katmalıdır. Nedir göz kararması? Düşme korkusu mu? Peki ama gözetleme kulesinin sapasağlam trabzanları da olsa bu korkuya kapılırız; neden? Yok, göz kararması düşme korkusundan farklı bir şey. Bizi çağıran, bizi kışkırtan, altımızdaki boşluğun sesidir göz kararması; düşme arzudur, bu arzunun karşısında dehşete kapılır, kendimizi korumaya çalışırız." (s. 68)

Kitabın sonlarına doğru:

"'Ben'de özgün ve benzersiz olan şey, bir kişide düşlenemeyen ne varsa onun içine gizlenir. Düşleyebildiklerimiz herkesin başkaları gibi yaptığı şeyler, insanların ortak yanlarıdır ancak.. Bireysel 'ben' alelade olandan farklı olan, yani önceden tahmin edilip kestirilemeyen, peçesini, örtüsünü sıyırıp açmak, fethetmek gereken şeydir.

"Hekimlik çalışmalarının son on yılını sırf insan beyni üzerinde yoğunlaştıran Tomas, 'ben'ini elegeçirmekten daha zor bir şey olmadığını biliyordu. Hitler'le Einstein ya da Brejnev'le Soljenitzin arasındaki benzerlikler ayrılıklardan fazladır." (s. 203)

Aslında öyküsü, anlattığı siyasa dışı olaylar, çizdiği kişiler nerdeyse "sıradan" olan *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'ne klasik romanların ağırlığını veren özelliğin (için-

deki denemelerin yanı sıra) romancının araya soktuğu bu tür ilginç düşüncelerden kaynaklandığı söylenebilir. Bunların romanda kapladığı yerin ise birkaç sayfa olmadığını belirtmek gerekir. Kişileri betimlemek amacı güden, anlatıya örülü ise de olayların akışından sürekli uzaklaşan, bu arada yazarın konuşmasına bol bol olanak sağlayan bölümler de öyle.

Örnekse, romandaki öbür iki kişinin, "geç yaşta karşılaşan" Sabina ile Franz'ın — "yaşam denen müzik parça"ları az çok tamamlanmış olduğundan — birbirlerini anlamakta nasıl zorluk çektiklerini göstermek için hazırlanmış, son derece ilginç *Küçük 'Yanlış Anlaşılan Sözcükler' Sözlüğü* Üçüncü Bölüm'ün nerdeyse yarısını kaplıyor.

Roman sanatındaki gelişmelerin çağdaş bir noktasında belirenölçütlere göre "kusur" sayılan bütün bu "ağırlıklar" temizlense, *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nden geriye ne kalır? Benzeri pek çok bir öykü, benzeri pek çok kişiler, okur çekme amacı sırıtan cinsel ilişkiler, gazetelerde her gün okuduğumuz türden öfkeli, aşağılayıcı siyasal sözler...

Başkişiler

Romandaki öykünün başkişileri ünlü bir operatör doktor olan Tomas ile bir kahvede garsonluk ederken görüp ilişki kurduğu Tereza, bir süre Prag'da birlikte yaşadıktan sonra evleniyorlar. Kişisel sorunlarının ötesinde, Sovyet ordusunun işgal ettiği Çekoslovakya'nın sorunlarıyla da savruluyor, gözden düşen aydınların başına gelen aşağılayıcı olaylar altında eziliyor, sonunda, kentten uzaklaşıp bir köyde ortaklaşmacı bir çiftlikte yaşamak zorunda kalıyorlar. Ünlü operatör doktor önce kentte cam silicisi, sonra çiftlikte kamyonet şoförü oluyor. Orada bir trafik kazası sonucu karı koca birlikte ölüyorlar.

Tomas "hasta" denecek kadar aşırı bir çapkın. Daha önce de evlenmiş, ama karısıyla ancak iki yıl evli kalmış. "Yeterli önlemleri almayı unuttuğu bir tek geceyle bağlı olduğu" bir oğlu olmuş. Ayrılırlarken yargıç çocuğu kadına vermiş. Annesiyle babası da gelinlerini haklı gördüklerini belirtince Tomas, "kadınlara duyduğu korku" yla bir başına kalmış. Korku ile arzu arasında bir orta yol ararken "erotik dostluk" dediği ilişkiyi geliştirmiş.

"Yattığı kadınlara şu açıklamada bulunurdu; her iki tarafı da mutlu edecek tek ilişki, duygusallığa yer vermeyen ve sevgililerden ne birinin ne de ötekinin birbirlerinin yaşamı ve özgürlüğü üzerinde hak öne sürmedikleri ilişki biçimidir.

"Erotik dostluğun aşk saldırganlığına dönüşmemesini sağlama almak üzere, sürekli ilişkiler kurduğu sevgililerinin her biriyle uzun aralarla görüşürdü. Bu yöntemin kusursuz olduğuna inanmıştı, arkadaşları arasında da anlatıp çevreye yaymaya çalıştı: 'Önemli olan "üç"ler kuralını izlemek. Bir kadını ya arka arkaya üç kere görür sonra hiç görmezsin, ya da ilişkini yıllar boyu sürdürürsün ama her randevunun arasında en az üç hafta bırakmaya dikkat edersin.'" (s. 22)

Sevgilileri arasında, Tomas'ı en iyi anlayan, bir ressam olan Sabina'dır. Tereza Prag'a, Tomas'ın yakınında olmaya gelince, Sabina "erotik dostluk" kuralları uyarınca, onunla yakından ilgilenir, "haftalık resimli bir derginin karanlık odasında" çalışmasını sağlayarak Tereza'yı garsonluktan "basın mensupluğuna yükseltir".

Aşağı yukarı iki yüz kadınla yattığını söyleyen Tomas, Tereza'ya âşık olduğunu onunla birlikte yatıp uyuyabilmesinden anlar.

"Şu sonuca vardı Tomas: Bir kadınla sevişmek ve bir kadınla uyumak iki ayrı tutkudur, sadece farklı değil aynı zamanda da zıt tutkular. Aşk çiftleşme arzusunda (sonsuz sayıda kadına kadar uzanabilecek bir tutku) duyurmaz kendini, uykuyu paylaşma arzusunda duyurur (tek bir kadınla sınırlı olan bir arzu)." (s.25)

Ben Hep Oradaydım, 1942, yağlıboya, 36x28 cm George Grosz

Sevişme ile Aşk

Kundera sevişme ile aşkın aynı şeyler olmadığı görüşünü tekrar tekrar vurguluyor.

Tereza, kendisini aşkla seven Tomas'ın başka kadınlarla yatmayı sürdürmesinden doğan duygularla, bir mühendisin yaptığı sevişme önerisini kabul eder:

"Adamın oturduğu apartmana yaklaşırken, bacaklarının kendiliklerinden yavaşladığını hissetti Tereza.

"Ama sonra, aslında onu adamın yanına yollayanın Tomas olduğu geldi aklına. Ona sık sık aşkla cinselliğin aynı şeyler olmadığını söyleyen o değil miydi? (...)

"Çok kalmayacaktı; bir fincan kahve içmeye yetecek kadar; sadakatsizliğin sınır-

larında gezinmek nasıl bir duyguymuş onu anlayıncaya kadar... (...)

"Gariptir, erkeğin eliyle dokunması Tereza'nın gerginliğinin geri kalanını da sildi götürdü. Çünkü mühendisin eli bedenine yönelik bir işaretti, Tereza kendinin (ruhunun) hiç mi hiç söz konusu olmadığını, sadece bedeninin, bedeninin istendiğini anladı. Kendisine ihanet eden ve dışarıya, öteki bedenlerin yanına sürgüne yolladığı bedeninin... (...)

"Tereza mühendisin yüzüne bakarken, bedenini, üzerinde ruhunun izi duran bedenini tanımadığı, tanımak da istemediği birinin kollarında zevke terk edemeyeceğini anladı. Esrik bir nefretle dolmuştu. Yabancının suratına tükürmek için tükürük biriktirdi ağzında.

"Erkek de onu eşit derecede meraklı bakışlarla izliyordu ve öfkesini fark edince, Tereza'nın bedeni üzerindeki gidiş gelişlerinin hızını arttırdı. Tereza, orgazmın giderek yaklaştığını hissedebiliyordu; karşı koymak için 'Hayır, hayır, hayır!' diye haykırdı. Fakat karşı konulan, zora koşulan, boşalma fırsatından yoksun bırakılan haz, bedeninde daha da uzun süre oyalandı, damarlarından morfin gibi aktı, geçti. Tereza erkeğin kollarında debelendi, yumruklarını havada salladı ve suratına tükürdü." (ss. 158, 159, 161, 162)

Sevişme ile aşkın aynı şeyler olmadığı görüşüne boyun eğmiş, kendini kaptırmış giden Tomas ile (Kundera'nın kanıtlamaya çalıştığı, ama insanların genellikle karşı çıkma eğilimi duydukları) bu görüşe direnen Tereza'nın romanda iki ayrı yaklaşımın belirleyicileri olarak işlendikleri görülüyor.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde "Uykuyu paylaşma arzusu" tanımından öte, aşk konusunda başka ilginç düşünceler de var:

"Tereza aşkın doğuş anında neler olup bittiğini bilirdi; kadın, ürkmüş, dehşete düşmüş ruhunu çağıran o sese direnemez; erkek ise ruhu kendi sesine karşılık veren kadına karşı koyamaz. Tomas kendini aşkın ayartıcılığına karşı savunamıyordu, Tereza ise her saat, her an onun adına korkuyordu." (s. 166)

Başka bir yerde:

"Her erotik yaşantıdan geriye, cinsel baştan çıkarışın dar ve dik yokuşundan başka bir şey kalmıyordu belleğinde; ilk sözlü saldırı, ilk dokunma, kadına söylediği ilk açık saçık söz, sonra kadının ona aynı şeyi yapması, kadına kabul ettirebildiği ve ettiremediği ufak tefek sapkınlıklar. Geriye kalan her şeyi (neredeyse mızmız bir inatla) silip atıyordu belleğinden. (...)

"'Aşk olmayan' derken, Tomas'ın genç kadına karşı alaycı bir tavır takındığını, günümüzün moda terimiyle söylersek, ona bir 'seks objesi' gibi baktığını ima etmek istiyor değilim; tam tersine, Tomas ondan çok hoşlanıyor, kişiliğine ve aklına değer veriyordu; yardıma ihtiyacı olduğu an yardımına koşmaya hazırdı. Ona karşı utanılacak biçimde davranan kendisi değildi; belleğiydi, çünkü kendisi farkında olmadan sevиştiği kadını aşk alanından çıkarıp dışarı atan belleğiydi.

"Beyinde, öyle anlaşılıyor ki, *şiirsel bellek* diyebileceğimiz ve bizi büyüleyen, bize dokunaklı gelen, yaşamlarımızı güzelleştiren her şeyi kaydeden özel bir alan var. Tereza'yla karşılaştığından bu yana, hiçbir kadının Tomas'ın beyninin bu alanında en ufak bir iz bile bırakmaya hakkı yoktu.

"Tereza, Tomas'ın şiirsel belleğini bir zorba gibi elinde tutuyor ve başka kadınlara ilişkin her türlü izi yokediyordu. Haksızlıktı bu, çünkü fırtına sırasında kilimin üzerinde sevиştiği genç kadın en az Tereza kadar hak ediyordu şiiri." (ss. 211-212)

Aşk bir baskı aracı, bir zorbalık, başkalarının özgürlüğünü sınırlamaya yönelik bir haksızlık oluyor böylece. Başlayışı da şöyle:

"Aşk bir eğretilemeyle başlar. Yani bu şu demektir ki, aşk bir kadının, dilindeki ilk sözcükle şiirsel belleğimize girmesiyle başlar." (s. 213)

Başka bir yerde:

"Cinsel heyecan, Yaratan'ın kendi eğlencesi için kullandığı bir mekanizma ise, aşk yalnızca bize ait olan ve Yaratan'dan kaçmamızı mümkün kılan şeydir. Aşk bizim özgürlüğümüzdür. (...)

"Tam öyle de değil ama. Aşk, Yaratan'ın kendi eğlencesi için kullandığı kurmalı oyuncaktan farklı bir şey de olsa ona ilişiktir bir yanıyla. (...)

"Tomas şöyle düşündü: Aşkı sekse iliştirmek Yaratan'ın aklına gelip gelebilecek en garip fikirlerden biridir.

"Aynı zamanda şunu da düşündü: Aşkı seks denen budalalıktan kurtarmanın yollarından biri kafamızdaki mekanizmayı kırlangıç gördük mü uyarılacak biçimde kurmak olabilir.

"Ve kafasında bu tatlı düşünceyle uyuklamaya başladı. (...) Erkeklerin kırlangıç görünce uyarıldıkları ve Tomas'ın Tereza'yı seksin saldırgan budalalığı olmaksızın sevebileceği bir dünya." (ss. 240-241)

Kundera'nın yozlaşmış ilişkiler üzerine (bu yozlaşmaların nedenlerini araştırmadan, insanın yapısından kaynaklandıklarına inanarak) yaptığı gözlemler, saptamalar, kaçınılmaz olarak, böyle bir cinsel ilişki ile aşk karşıtlığına gelip dayanıyor.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde çeşitli görünümleriyle "sevgi" ele alınsa, "aşk"ın aşırı "sevgi" anlamına gelmediği, "sevgi" ile "cinsel ilişki"nin birleştiği yerde ortaya çıktığı gerçeğine (onca yozluğu, başka türlüsü düşünülemez doğal ilişkilermiş gibi sergilemeden) kolayca varılabilirdi.

Erkeklerin (ya da kadınların) kırlangıç (cinsel ilişkiyi yok eden bir nesne) görünce uyarılmaları özlemi, yapay bir *trajedi* yaratma çabasından başka bir şey değildir. "Aşk"ı "cinsel ilişki"den soyutlamak "sevgi"ye dönüştürmektir. Sevginin ise dünyamızda bulunmadığını, sevgiye duyulan özlemin *trajedi* yaratacak boyutlara vardığını söylemek büyük bir yanılgı olur.

Anamalcı düzenin sevgiyi azalttığı, insanları çıkar çatışmalarına iterek birbirinden kopardığı, acımasızlığı, kendine dönüklüğü çoğalttığı bir gerçekse de, yeryüzünde cinsel ilişkiye dayanmayan, başka bir söyleyişle, "aşk" olmayan "sevgi"nin kalmadığı ileri sürülemez. "Sevgi"ye ulaşmak için "aşk"ı "cinsel ilişki"den soyutlamaya gerek yoktur.

Cinsellik, sevgi, aşk, dünyanın çeşitli ülkelerinde, çeşitli yörelerde, değişik oranlarda varlığı süren duygular. Şu ya da bu kültür çevresinde, herhangi biri üste çıkar görünürse, bunun nedenleri, salt ruhsal çözümlemelere ağırlık verilerek insanın doğasında değil, daha çok o kültür çevresindeki toplumsal ilişkilerde aranmalıdır.

Yeryüzünde Yaratan'a başvurmayı gerektirecek, insanlarca çözümlenemeyecek sorunlar bulunduğuna inanmak, umutsuzluğun doruklarına varılmış olduğunun açık göstergesidir.

Aşkı "cinselliğin dışında yaşama" özlemiyse, romandaki bir kişinin, Tomas'ın özel durumundan (çok kadınla ilişki kurma alışkanlığının baskısından) kaynaklanan sağlıksız bir özlem diye değerlendirilmelidir.

Öbür İki Kişi

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde, Tomas ile Tereza'nın dışında, iki önemli kişi daha var: Sabina ile Franz.

Bu iki yardımcı kişi yer yer "rol çalıyor" denecek kadar öne çıkıyorlar. Romanda salt onların anlatıldığı bölümler bulunduğu gibi, onların aracılığıyla işlenen unutulmaz olaylar da yer alıyor.

Sabina, ilişki kurduğu kadınlar arasında Tomas'ı "en iyi anlayan"dır. Gönlüne göre yaşayan, hiçbir erkeğe bağlanmak istemeyen bir ressam. "'Seni sevmemin nedeni,' derdi Sabina ona, *'kitsch*'in tam karşıtı olman. *Kitsch* diyarında bir canavar gözüy-

Erdal Alova

FACİA

Düşmüşüm
yüzüm gözüm çizilmiş dallardan
yana yana yapraklar arasından
buruşmuş bir kâğıt gibi aşktan, acıdan
öyle bir düşüş bu, göremez düşler
satırlarım saçılmış binlerce metreye
rengârenk resimlerim basıyor muradsız ölüler
nasıl konuşuyor kapkarga
nasıl konuşuyor!
bu ki paramparça kurduğum en düz cümle
sırrolduğum an gönlümün aynasında
onlar arayıp dursun kara sırrımı
kendine kıymış çocuklar
defne dalları koyarken başıma.

---

le bakarlardı sana.'" (s. 22) Aralarındaki "erotik dostluk"çapkınlık işlerinde birbirine yardımcı olmaya kadar genişleyen bir hoşgörü içinde sürüyor. Örnekse, Sabina, Tereza'ya Prag'da kalıp Tomas'la ilişkisini sürdürebilmesi için iş buluyor.

Sabina'nın erotik konulardaki ilginç yönlerinin romanı da "ilginç"leştirdiği bir gerçek. Yazar okurların bu tür anlatılara düşkünlüğünü, düzeyi pek düşürmese de, bol bol kullanıyor.

Örnekse Sabina'nın şöyle bir özlemi var:

"Seninle atölyemde sevişmek istiyorum. Çepeçevre başkaları tarafından sarılmış bir sahne gibi olacak. Seyircilerin bize yaklaşmasına izin verilmeyecek ama bizden gözlerini ayıramayacaklar..." (s. 25)

Kitabın Türkçe basımında kapağı "ilginç"leştiren melon şapka da Sabina'nın:

"Sabina, Zürih'e geldi. Bir otelde kaldı. Tomas işten sonra görmeye gitti onu. Önce aşağıdan, danışmadan telefonla aradı, sonra yukarı çıktı. Sabina kapıyı açtığında, Tomas onu üzerinde bir don ve sutyenden başka bir şey olmaksızın,o güzel, uzun bacakları üzerinde durur buldu karşısında. Bir de siyah melon şapka. Hiç sesini çıkarmadan, kıpırdamadan, olduğu yerde durmuş,Tomas'a bakıyordu. Tomas da aynı biçimde davrandı. Ansızın bu sahnenin kendisine ne kadar dokunduğunu anladı.Melon şapkayı Sabina'nın başından çekti aldı ve yatağın kenarındaki komodinin üzerine koydu. Sonra tek bir söz bile etmeden seviştiler." (s. 37)

Sabina'nın büyükbabasından kalma bu melon şapka birkaç kez çıkıyor ortaya romanda. Kapakta kullanılacak kadar etkili bir erotizm simgesi olarak... Eskileri hatırlatan bir eşya, aşk oyunları için bir "aksesuar", geçen zamana dikilmiş bir anıt... "Melon şapka, Sabina'nın yaşamı olan müzik parçasında bir motifti. Tekrar dönüp geliyor,her defasında değişik bir anlam kazanıyor ve bütün bu anlamlar yatağından akan bir ır-

mak gibi şapkanın içinden akıp gidiyordu. (...) Sabina ile Tomas'ın Zürih'teki otelde melon şapka karşısında böylesine duygulanmalarının ve neredeyse gözyaşları içinde sevişmelerinin nedeni, onun o kara varlığıyla sadece aşk oyunlarının anısı değil, aynı zamanda Sabina'nın uçaksız, otomobilsiz bir çağda yaşamış olan babasıyla büyükbabasından kalma bir anı-eşya da olmasıydı." (s. 96)

Sabina'nın Cenevre'deki âşığı Franz ise Üçüncü Bölüm'de çıkıyor ortaya. Karısıyla metresi arasında kalmış, "sık sık yabancı üniversitelerde konferans vermeye" çağrılan bir öğretim üyesi. "Yakışıklı bir erkek, (...) bilim adamlığı kariyerinin doruğunda."

"Avrupa'nın ta kendisiydi o; annesi Viyanalı, babası Fransız, kendisi İsviçreli." (s. 110) Güçlü, güzel kasları olan, eski bir judo şampiyonu.

Düşünce dünyası ise şöyle özetlenjyor:

"Önce Küba yanlısı, sonra Çin yanlısı oldu, sonra da bu ülkelerin yönetimleri acımasızlıklarıyla onu tiksindirmeye başladığında, derin derin iç geçirerek her şeyden elini eteğini çekti, ne ağırlığı ne de yaşamda karşılığı olan bir laf kalabalığına sığındı. Cenevre'de (orada gösteri falan yoktur) oturan bir profesör oldu ve kendini yadsıma krizi içinde (kadınsız, gösterisiz, yürüyüşsüz bir yalnızlık içinde) her biri büyük övgü derleyen yedi bilimsel eser yazdı. Sonra bir gün Sabina çıktı karşısına. Gökten inmişti adeta. O, devrimci düşlerin çoktan sönüp gittiği, ama Franz'ın devrimde en hoşuna giden şeyin hâlâ süregeldiği bir ülkedendi; risk, gözüpeklik ve ölüm tehlikesi dolu bir yaşam. Sabina, Franz'ın insan çabasının görkemliliğine olan inancını yineledi. Ülkesinin acılı dramını onun kişiliğine yansıtarak onu daha da güzel buldu Franz." (ss. 111-112)

Romana başkişisinin erotik dostunun âşığı olarak giren Franz, çok önemli bölümlerde, birçok siyasal görüşün ortaya vurulmasına aracı olurken, "ek" bir romanın başkişisi denecek kadar öne çıkıyor. Büyük Yürüyüş, *kitsch*, Kamboçya Yürüyüşü gibi son derece ilginç konular hep onun çevresinde işlenmiş.

Romanın Siyasal Bildirisi

Milan Kundera gerçi bir "aşk, rastlantı, kıskançlık, bağlılık, uçarılık, aldatma romanı yazmak" istediğini söylüyor, ama *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nin gördüğü ilgiyi yalnızca bu izleklerin işlenişindeki başarıya bağlamak çok yanlış olur. Bunlar öndeki izlekler, arkada ise komünizmin, Sovyet işgalinin Çekoslovakya'ya, özellikle de Çekoslovak aydınlarına getirdiği baskılar anlatılıyor. Ünlü operatör doktor Tomas'ın bir gazetede okur mektubu olarak çıkan görüşlerini geri almaya zorlanması, kendi yazmadığı bir özeleştiriyi imzalamayı kabul etmemesi, bu yüzden işinden uzaklaştırılıp önce kentte cam siliciliği, sonra da bir ortaklaşmacı çiftlikte kamyonet şoförlüğü yapması, kısaca değerli bir aydının düşünceleri yüzünden aşağılanması, romandaki olaylar zincirinin belkemiği durumunda. Ayrıca, kitapta baştan sona pek çok siyasal konuşma, değerlendirme yer alıyor.

Sovyetlerle ilgili görüşlere örnekler verelim:

"Rus devletinin bundan önceki bütün suçları son derece temkinli bir gölgenin koruyuculuğu altında işlenmişti. Bir milyon Litvanyalının yurtlarından sürülmeleri, yüz binlerce Polonyalının katledilmesi, Kırım Tatarlarının ortadan kaldırılmaları belleklerimizde hâlâ, ama ortada fotoğraflı belge yok; bu yüzden er ya da geç bunlar da yalan, uydurma sırasına girecek. Oysa, dünyanın dört bir yanındaki arşivlerde hem fotoğrafları hem de filmleri saklı duran 1968 Çekoslovakya işgali böyle değil." (s. 75)

"Rus imparatorluğunun işgali altındaki ülkeler (...)" (s. 135)

"Rus ordusunun Tomas'ın ülkesini işgal etmesini izleyen beş yıl içinde Prag'da önemli değişiklikler olmuştu. Tomas'ın sokakta karşılaştıkları değişik insanlardı. Dostlarının yarısı ülke dışına çıkmış, kalan yarının yarısı da ölmüştü. Çünkü şurası tarih-

çilerin kaydetmediği bir gerçek ki, Rus işgalini izleyen yıllar bir cenazeler dönemiydi; ölüm oranı hızla yükseliyordu." (s. 233)

"Sovyetler Birliği denen ülkenin cinayetleri dayanılmayacak birer rezalet boyutuna ulaştığında (...)" (s. 264)

Milan Kundera 1968'de Sovyetler Birliği'nin Çekoslovakya'yı işgali üzerine Prag Yüksek Sinema Enstitüsü'ndeki işini yitirmiş, yazdıklarının yayımlanması yasaklanmış, kitaplarını yurt dışında bastırmak zorunda kalmış bir yazar. 1973'de bir ödül kazanarak Paris'e gitmiş, 1975'de ise Rennes Üniversitesi'nden öğretim görevlisi olarak çalışmak üzere bir çağrı alınca, Çekoslovakya'dan ayrılıp Fransa'ya yerleşmiş, bir süre sonra da Fransız uyruğuna geçmiş.

Bu tür bir yaşamın acılarını çeken aydınlar genellikle Sovyetler Birliği'ne karşı dönerlerse de toplumsalcı dünya görüşünden bütünüyle uzaklaşmazlar. Kundera'nın durumu biraz değişik. Yukardaki son alıntımızın arkasını şöyle getiriyor:

"Sovyetler Birliği denen ülkenin cinayetleri dayanılmayacak birer rezalet boyutuna ulaştığında, bir solcunun önünde iki seçenek belirdi; ya eski yaşamına tükürüp artık yürümeyecek ya da (az çok koyunluk ederek) Sovyetler Birliği'ni, yeni bir değerlendirmeyle, Büyük Yürüyüş'ü engelleyenler sınıfına sokacak ve yürümeye devam edecekti." (s. 264)

Birinci seçenekte vazgeçilmesi gereken, ikinci seçenekte Sovyetler Birliği dışlanarak sürdürülen Büyük Yürüyüş nedir?

"Büyük Yürüyüş düşü de bütün zamanların ve eğilimlerin solcularını bir araya getiren bir politik *kitsch*'dir. Büyük Yürüyüş kardeşlik, eşitlik, adalet, mutluluk yo-

İyi Niyet Elçisi, 1943, yağlıboya, 27x33 cm — George Grosz

Tarık Günersel

bağ
lan
tıları silen buluş
ması dudak
larla sessiz
liğin
su
s
m
a
k = ok
ş
a
ma
k. nefes kesici bir
suç. her temeli yıkan. her izlenimin
arka planı.
tek temel. tek belirleyen.

gömülmeye başlayanı çekmek için
örüntüler
boşuna.
düğmeye uzanıyorum
bir ilişki imha olacak
dokununca

sonsuz bir an sonra

---

lunda göz kamaştırıcı bir yürüyüştür; sürdükçe sürer Büyük Yürüyüş." (s. 260)

Kundera'nın romancıya verdiği görev sorular sormak, sorunları ortaya sermektir. Bunu biliyoruz. Onun için de hangi seçenekten yana olduğunu *açıkça* belirtmemesi doğal.

Batı'daki solcular arasında her iki seçenekten yana olanlar da pek çok. Tam bir umutsuzluk içinde kendi dünyalarına çekilenler de var, yeni aranışlarla Büyük Yürüyüş'ü sürdürmek isteyenler de...

Ama bu seçimin bir aşama öncesinde, Kundera romancı (ya da denemeci) tavrından uzaklaşıp kesin, kuşkusuz bir seçim yapmış, bir yanıt vermiş görünüyor:

Bugün yeryüzündeki solcuların hepsi Sovyetler Birliği'ne karşı değiller... Onun gibi, Sovyetler Birliği'ne karşı dönenler de, Sovyetler Birliği'ni solun en büyük umu-

du diye görmeyi sürdürenler de, bilindiği gibi, her ülkede var.

Bu konuda, Kundera özlemediği bir duruma düşmüş. Kesin bir yanıt vererek birinci aşamayı atladığı gibi, ikinci aşamada da, "az çok koyunluk ederek" sözüyle umutsuzluğa daha yakın durduğunu belirtmiş.

Gene de bir konuşmada gerek romanındaki, gerek kendisindeki karamsarlığa değinen bir soruyu şöyle karşılamakta:

"Hayır, ne karamsarım, ne de iyimser. Söylediklerimin hepsi son derece varsayımsal şeyler. Ben romancıyım ve romancılar olumlu tavırlardan pek hoşlanmazlar." (Adam Sanat, sayı 4, s. 31)

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde, Sovyetler Birliği'nin yanı sıra, komünizmi, özellikle Çekoslovak komünistlerini yeren bölümler de oldukça geniş bir yer tutuyor:

"Orta Avrupa'daki komünist yönetimlerin sadece mücrimlerin eseri olduğunu düşünenler temel bir gerçeği göz ardı ediyorlar demektir; suç üzerine kurulu bu yönetimler mücrimler değil, cennete giden tek yolu bulduklarını sanan coşkulu yandaşlar tarafından kurulmuştur. Bu yolu öylesine yiğitçe savundular ki bunlar, sürüyle insan öldürmek zorunda kaldılar. Sonraları ortada cennet filan olmadığı anlaşıldı, demek ki coşkulu yandaşlar birer katilden başka bir şey değildiler.

"Derken herkes komünistlere bağırmaya başladı: Ülkemizin başına gelenlerden (yoksullaşmış, çoraklaşmıştı ülke), onun özgürlüğünü kaybetmesinden (Rusların eline düşmüştü), adalet önünde, işlenen suçlardan sizler sorumlusunuz!

"Suçlananlar cevap verdiler: Bilemedik! Aldatıldık! Bizler gerçekten inananlardık! Yüreklerimizin derinlerinde bizler masumuz!" (s. 180)

Başka bir yerde:

"Sabina'nın içten içe komünizme isyan edişinde etik olmaktan çok estetik bir nitelik vardı. Onu tiksindiren, komünist dünyanın çirkinliğinden (inek ahırlarına dönüştürülmüş şato yıkıntılarından) çok, bu dünyanın takınmaya çalıştığı güzellik maskesiydi — başka bir deyişle, komünist *kitsch*'i. Komünist *kitsch*'inin en iyi örneği 1 Mayıs denen törendi." (s. 252)

Bu son alıntıda Milan Kundera'nın öbür izleklere yaklaşırkenki özgünlüğünün bir esintisi var. Buradaki yergi orta malı bir yergi değil. Büyük Yürüyüş düşünün işlenişi de öyle, değişik, özgün... Ama romandaki öbür siyasal değerlendirmelerin büyük çoğunluğu her gün gazetelerde, dergilerde okuduğumuz, kesin, kuşkusuz, ortak sözlerin hiç de uzağında değiller. Yurdundan ayrılmak zorunda kalmış, acılı bir insan, anadilinden uzağa düşmüş bir yazar olan Kundera, siyasal konulara yönelirken, bir denemeci tavrı takınamıyor, sorular sormakla yetinemiyor, kesin yanıtlar vererek son yıllarda Batı dünyasında gittikçe yaygınlaşan anti-Sovyet *kitsch*'in çerçevesine girmekten kaçınamıyor.

İşin ilginç yanı, romanın pek beğenilen, yazarın bağımsız düşünüşünün bir kanıtı olarak değerlendirilen Kamboçya Yürüyüşü öyküsünde de anti-Amerikan *kitsch*'in izlerine rastlanması.

"Rusya'nın kölesinden başka bir şey olmayan Vietnam tarafından işgal" edilmiş "Kamboçya açlıktan kırılıyor", "insanlar ilaç yokluğundan ölüp gidiyorlar". "Uluslararası bir tıp örgütü ülkeye girmek için tekrar tekrar izin" istiyor, "ama Vietnamlılar tarafından geri" çevriliyor. "Önemli Batılı aydınlardan oluşan bir grup Kamboçya sınırına yürüyecekler ve dünyanın gözleri önünde gerçekleştirilen bu büyük gösteri sonucunda işgal altındaki ülke, doktorları içeri almaya zorlanacak". (s. 261)

Batılı aydınların, öncelikle Fransızların düşüncesi olan bu yürüyüşün, "bir Amerikan propaganda sirkine" döndürülüşü anlatılırken, çevresine uzlaşmacı gülümsemelerle bakan, ama sonuçta bildiğini okuyan Amerikalılar, duygusuz fotoğrafçılar, kendi reklamını yapma çabası içindeki Amerikalı kadın oyuncu (bu arada "barış yan-

lısı ve savaş karşıtı dokuz yüz otuz şarkı yazmış (...) ünlü Alman şair ve pop şarkıcısı") öne çıkarılıyor. Anamalcı dünya görüşünün filmlerde benzerini çok gördüğümüz bir eleştirisi...

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nin siyasal bir bildirisi olduğu söylenemez. Bu alanda bir "iç dökme, rahatlama" romanı niteliğini aşamıyor kanısındayım. Ne toplumsalcı, ne de anamalcı dünya görüşlerine değişik bir eleştiri getirilmiş değil.

İnsan, Sana Güvenmiyorum

Milan Kundera toplumsal ilişkilerin, siyasanın ötesinde, doğrudan "insan"a güvenini de yitirmiş bir yazar. İnsanlara özgü bütün çirkinlikleri üst üste yığıyor, sapkınlıkları, ruhsal bozuklukları, her zaman, herkeste görülen ortak özelliklermiş gibi sergiliyor. Toplumsal çekişmelerin yarattığı "cinayetlerin" nerdeyse insanın doğasından kaynaklandığına inanıyor. Umuda, dürüstlüğe, iyiliğe, kardeşliğe, eşitliğe zihinsel bir saplantı, bir *kitsch* olarak bakıyor.

"Tomas hemen o an oğlunu bir daha hiç görmemeye karar verdi. Yeterli önlemleri almayı unuttuğu bir tek geceyle bağlı olduğu bu çocuğa neden öteki çocuklardan daha derin duygular besleyecekti ki?" (s. 21)

"Evde, utanmak diye bir şey yoktu. Annesi evin içinde çamaşırlarıyla gezer, bazen sutyen takmaz, bazen de, sıcak yaz günlerinde çırılçıplak dolaşırdı. Üvey babası çıplak dolaşmazdı, ama Tereza yıkanırken hep banyoya girerdi. Bir keresinde kapıyı içerden kilitlemişti de annesi köpürmüştü. 'Sen kendini ne sanıyorsun, bana baksana? Isıracak da güzelliğinden parça mı kopacak sanıyorsun?'" (s. 54)

"Ancak şiddetle tamamlanan kimi şeyler vardır yaşamda. Bedensel sevgi şiddetsiz düşünülemez." (s. 120)

"Tomas uyuyordu. Tereza onun yüzüne eğildi, öperken saçlarından tuhaf bir koku geldiğini fark etti. Bir daha, bir daha kokladı. Ancak aşağıdan yukarıya, köpek gibi kokladıktan sonra anladı bu kokunun ne olduğunu; bir kadının cinsel organlarının kokusu." (s. 139)

"Arkadaşları şimdiye kadar kaç kadınla yattığını sorduklarında, soruyu geçiştirmeye çalışır, eğer çok sıkıştırırlarsa, 'Eh, aşağı yukarı iki yüz,' diye cevap verirdi." (s. 202)

"Bu sözlerde insanlardan genel olarak duyulan tiksinti vardı. Tomas'a onun kısa süre önce söylediği bir şeyi hatırlattı bu sözler: 'Benden çocuk istemediğin için sana gönül borcu duymaya başlıyorum yavaş yavaş.'" (s. 214)

"Evet, bir kocanın cenazesi karısının gerçek düğünüdür! Yaşamboyu süren didinip uğraşmalarının zirvesi! Bütün çektiklerinin ödülü!" (s. 277)

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'ndeki, "insan"a güvensizliği birkaç alıntıyla yansıtmak olanaksız. Kitabın bütünü bu güvensizlikle örülü...

Böylesine umutsuz bir romanın aydınlar arasında coşkuyla okunması, beğenilmesi, övülmesi, acaba yazarın yazdıklarına uzaktan yakından benzer olaylar yaşayan, benzer umutsuzluklara düşen çağımız insanlarının bu tür duygulara, düşüncelere yönelmekte olmalarının sonucu mu? □

TEK SESLİLİK... ÇOK SESLİLİK... SESSİZLİK

Timur Selçuk

III

Tek sesli Gregoryen şarkı ya da ilahi (dinsel müzik olarak bugün dahi kiliselerde kullanılıyor) 7. yüzyıldan 20. yüzyıla dek değişmeden gelmiş. Doğuda tek seslilik bugün de sürerken, batıda çok seslilik birdenbire çıkmamış. 900 yılları civarı, Hucbald isimli bir din adamı tek sesli Gregoryen şarkıya bir ikinci ses ekliyor. Kabaca kontrpuanın en ilkel biçimi diyebileceğimiz bir şey. Buna *organum* ya da *diafoni* diyorlar. Bu eşlik sesi, bir sekizli, bir dörtlü ya da bir beşli aşağıdan ana ezgiye paralel gelişiyor. 12.yüzyılda yeni bir buluş *polifoni*'yi geliştirmeyi sürdürüyor. Buna *dechant* diyorlar. Dechant, Gregoryen şarkıyla bütünleşiyor. Sonuncusu *tenor* diye anılmaya başlıyor. Dechant, diafonide olduğu gibi paralel hareketle yürümüyor. Zıt ya da ters hareket devreye giriyor ve armoniye ilk adım atılıyor. Tenora, dechant partisini söyleyen müzisyen, doğaçlamaya da başvurarak eşlik edebiliyor. Serbest bir kontrpuan anlayışı içerisinde çeşitli vokalizlerle gelişen bu eşlik, vokalizli organum diye tanımlanıyor. Bu polifonik serüvenin 3. basamağı oluyor. Sonraları tenora daha kalından bir ses ekleniyor: *bas.* Tenorla dechant arasına *kontrtenor* ya da *alto*'yu koyuyorlar. Dechant *supremus* yani *soprano* ismini alıyor. Bas, alto, tenor, soprano partileri netleşiyor. Vokalizli organum 13. yüzyılda Notre dame de Paris'te gelişiyor. Polifoni, sesleri üst üste koyma ve duyurma sanatı, Fransız okulunun bir buluşudur, müziğe katkısıdır diyebiliriz. Leonin ve Perotin bu türün en önde gelen isimleri. Beşiği Fransa olan bu müzik 16. yy. ortalarına dek gelişmesini çeşitli değişimlerle sürdürüyor ve *Ars antiqua* olarak biliniyor. 3 ve 4 partili eserler tüm polifonik gelişmeleri içeriyorlar ve kiliseye büyük bir saygınlık kazandırıyorlar.

Müzik dilindeki gelişmeler insandaki gelişmeleri de anlatıyor. Tek sesli söyleyen insanlarla, 4 partili söyleyen insanlar arasında fark olmalı. Özlemler ve yaşama koşullarında değişiklik söz konusu değil mi? Tek sesli söylenen, dinsel baskıların yoğun olduğu bir dönemle, 4 partili müzik yapılan ya da ibadet edilen dönem aynı olamaz. Polifoniyle birlikte insanda bir rahatlama ve kendini arayış başlar. Kiliselerde mimari açıdan bir ferahlama, gerek yükseklik, genişlik, gerekse ışık olarak söz konusu mudur? İnsanlar birbirlerini daha rahat seçip konuşma ihtiyacı duyar mı? Dinde korkunun yerini, merhamet, sevgi ve paylaşma duyguları almış mıdır? Bütün bunları araştırıp öğrenmeye bir ömür yetse!...

Turgay Fişekçi

BİR DÖNÜŞ TÜRKÜSÜ

Altın ve bakırını örtündü doğa
Kim bilir renklerin yaşını
Asılı geleceğim turuncusunda
Dönüyor leyleğim yuvasına

Yazboyu mutluyduk orda burda
Kalıcı günler geldi sonunda
Gölgesinde uyuduğum kanatlarla
Dönüyor leyleğim yuvasına

Bir çocuk kolu boynu boynumda
Göğsümde aşk saatinin tiktakı
Uzak göklerde araştık aylarca
Dönüyor leyleğim yuvasına

---

10. yüzyılda Gregoryen ilahiye diafoninin eklenmesi bana saz akordunu anımsattı. Bir 8'li ve 4'lü aşağıdan ana ezgiye eşlik. İlkel polifoni ve ilkel kontrpuan olarak yukarıda tanımladığımız bu yazı biçiminin, geleneksel ve ilkel yapısını sürdüren sazda bugün de kullanılır olması ve dinleyicisinin bol oluşu düşünmeye değer. Tek sesli ilahiye göre iki partili olanı bir ferahlama, ilerleme işareti. Bugerçek, 10. yüzyıl için geçerli. 20. yüzyıldaki geçerliliği geriliğin işareti olmaz mı?

12. yüzyılda dechant eklenmesi ve vokalizli doğaçlamaya yer veren organum, caz müziğinin erken habercisi mi? Tenor yani ana ezgi ve ona uygun, onun doğasında gelişen, bütünleyen doğaçlamalar.

Divan müziğinde 2. parti neden yok? Sık sık duyulan bir karar sesinden söz edebiliriz de, ana ezgiye paralel bir eşlik ya da buna benzer bir şey neden yok? Divan müziği Cumhuriyet'e dek geçen dönemde, Gregoryen şarkının, tek sesli kilisenin katı disiplinli, tâbi kılan havasını mı yaşadı? Böyle bir eşlik hiç mi düşünülmedi, yoksa düşünüldü de uygulamaya mı cesaret edilmedi? Kilise ortamında, bilim, kültür, sanat ve ona bağlı olarak, bütün baskılar içinde dahi, diyalog en azından müzik için söz konusu. Cami ortamı, Müslümanlığın daha genç bir din olmasına karşın, böyle bir diyaloğa daha mı kapalı? Mevleviliği nasıl açıklamak gerek? 2. ses yerine dans?Bu tarikatın kültüre sanata açık yanı malum.Bilim, kültür ve sanatın olduğu yerde çok seslilik var. Ya Alevilerde semahlar?

Tek seslilik çok seslilik üstünde ne denli dursak azdır.

Sürdürmek üzere. Dostlukla. □

BİR SİNEMA DEHASI YETİŞİYOR

Yavuzer Çetinkaya

Eisenstein'ın özyaşam öyküsünde de sık sık belirttiği gibi çocukluk yaşantısının ilerideki yaşamında çok etkisi var. Doğaldır, sanatı da aynı yaşantının derin izlerini taşıyor. Eisenstein çocukluk anılarını yazarken bu konuya şöyle yaklaşıyor:

"Bütün normal çocuklar üç şey yapar: Eşyaları kırarlar, içinde ne var diye saatlerin ya da bebeklerinin içini dışına çıkarırlar, hayvanlara eziyet ederler... İşte normal çocuklar böyle davranır.

"Ben kötü bir çocuktum. Çocukluğumda ne birinciyi, ne ikinciyi, ne de üçüncüyü yaptım. Vicdanımda ne sökülmüş bir saatin, ne eziyet edilmiş bir sineğin, ne de bilerek kırılmış bir vazonun ağırlığı var. Tabii, bu durum, kötü bir şey. İşte ben de belki bu yüzden, sinema yönetmeni oldum... Çocukluğunda bebekleri kesmeyen, tabakları kırmayan ve hayvanlara eziyet etmeyenler, büyür büyümez dayanılmaz bir biçimde böyle 'eğlencelere' itilirler.

"Bu iştahlarını doyurmak için de en az tehlikeli uygulama alanlarını ararlar.

"Yönetmen olmayıp da ne yapsınlar? Çocukluğunda yapamadığı şeyleri gerçekleştirmenin en kolay yolu. Zamanında sökemediğim saatler, bende köşebucağı araştırmak ve 'yaratıcılığın mekanizmalarını' çözümlemek tutkusunu doğurdu.

"Kıramadığım tabaklar her türlü otorite ve geleneğe karşı saygısızlık olarak çıktılar ortaya.

"Kurbağalar ve sineklerüzerinde uygulayamadığım gaddarlık, seçtiğim yönetim yöntemlerini, tematiğini ve ilkelerini canlı bir biçimde renklendirdi.

"Gerçekten de filmlerimde, halk kitlelerini kurşuna dizer, atlarının nallarıyla, boyunlarına dek kuma gömdükleri tarım işçilerinin kafalarını dağıtırlar *(Yaşasın Meksika);* Odessa merdivenlerinde çocukları ezerler *(Potemkin);* damlardan atarlar *(Grev);* babalarına öldürtürler *(Bejin Çayırı);* diri diri ateşe atarlar *(Aleksandr Nevski)*...."[1]

Eisenstein üstüne kapsamlı bir araştırma yapan tarihçi Yon Barna'ya göre ise bu filmlerde şiddet öğesi içeren sahneler çocukluğunda gördüğü bir filmden ve 1905 devrimi sırasında doğduğu kent olan Riga'daki olaylardan kaynaklanıyor.

Gerçekten de 1898'de doğduğu Riga'nın anıları pek olumlu değil Eisenstein üstünde. Ailesi o günlerin tipik orta-sınıf Rus ailelerinden. Babası yolyapım mühendisi. İriyarı, güçlü kuvvetli ve neşeli olmasına karşın sert bir adam. Eisenstein yine anılarında babasının otoriterliğinin kendisinde "her türlü otoriteye karşı olmak ve devrimci düşüncelere katılmada etken olduğunu" söylüyor.

Kendisi yedi yaşındayken babasını terkedip giden annesini, bağışlamıyor Eisenstein. Fakat köklü bir kültüre sahip olmasında annesinin payı yadsınamaz. Annesinin çabalarıyla daha on yaşındayken, İngilizce, Fransızca ve Almancayı akıcı bir biçimde konuşuyor ve bu dillerde yazılmış klasikleri asıllarından okuyabiliyordu.

Sekiz yaşındayken Paris'e yaptığı bir gezide Eisenstein ilk filmini görüyor. Uzun yıllar sonra bile tüm ayrıntılarıyla anımsayacağı Melies'in bir filmi.

Paris'te Sergey'i etkileyen bir başka yer Grevine (Mumyalar) müzesi. Bu müzedeki Paris Komünü'yle ilgili bir tablodaki, bir komüncünün gözünü şemsiyeleriyle çı-

Barış, II, yağlıboya, 47x33 cm

George Grosz

karan Versaylı Soylu Bayanlar sahnesinin aynına, yaklaşık yirmi yıl sonra *Ekim* filminin bir sekansında rastlıyoruz. 1917 temmuz olaylarında bir gemicinin şemsiyelerle dövüldüğü sekansta. Bu arada Sergey'in çizim ile yakından ilgilendiğini görüyoruz. Daumier, en sevdiği çizgi ustası.

Ailesinin sıcak ilgisinden yoksun olması, Sergey'i içedönük bir yaşama ve ileride çok yararını göreceği yoğun bir okuma eylemine itiyor. Eline ne geçerse okuyor. Roman, dergi, gazete, ansiklopedi, kataloglar. Bir Dünya Sergisi kataloğunda gördüğü bir "foto-montaj"ın kafasında "kurgu" olayına karşı ilk ilgiyi yarattığını kendisinin belirttiğini de söylemek gerek.

Bu arada okuduğu kitaplarla Rusya'da esmeye başlayan yeni düşünce akımlarına hazırlanıyor: Başta Dumas'nın romanları. Sonra Mignet'nin *Fransız Devrim Tarihi*, *Sefiller*. Napoleon ile ilgili yapıtlar. Paris Komünü. Zola'nın yapıtları. Marat ve Robespierre üstüne yapıtlar. Dickens ve Poe. Okuduğu kitaplar, çok değişik ve zengin olması yanında yaşının da üzeri düzeyde. Tüm bu okuduklarından aldığı ileri düşünceler ve oluşum, onun okulunu yarıda bırakıp devrim ordusuna katılmasının bir rastlantı olmadığını gösteriyor.

Özellikle tiyatro alanındaki çalışmalarına damgasını vuracak en önemli etkilenmelerden biri ise, babasının onu sık sık götürdüğü sirk:

"Babam da sirki çok severdiama onun en hoşuna giden şey William Truzzi'nin terbiyeli atlarıydı. Ben ise palyaçolara hayrandım. Fakat atları seyrediyor gibi davranmak zorundaydım. Ama 22 yaşımda, ilk bağımsız tiyatro oyunumu sahnelediğimde intikamımı aldım. Ostrovski'nin *Akıllı* oyununda herkesi palyaço gibi oynattım."[2]

Eisenstein, sinema anlayışının da ilk temel taşlarından birini oluşturacak, "Atraksiyonlar Kurgusu" üstüne yazdığı bildiri niteliğindeki yazıda, önerilerinin başında şöyle diyor:

"Kurgucu için geliştirilecek bir ekolü sinemada, daha önemlisi müzikhol ya da sirkte bulabiliriz. Çünkü doğruları konuşmak gerekirse iyi bir gösteri yapmak için, seçtiğimiz oyundan çıkarak müzikhol ve sirk temelinde esaslı bir program oluşturmak gerekir."[3]

Sirk yanında Eisenstein'ın ilgisini çeken bir başka sanat dalı da tiyatro. Onu en çok etkileyen oyun onbeş yaşındayken Riga'ya gelen gezginci bir tiyatronun oynadığı *Turandot*. Bu oyundan sonra tiyatro sanatına karşı ilgisi iyice artıyor.

Fakat 17 yaşında, babasının izinden yürümek için Petrograd İnşaat Mühendisliği Enstitüsüne yazılıyor.

"O zamanlar... Sahneye çıkmak gibi bir niyetim yoktu... Babamın izinden giderek inşaat mühendisi olmak yetecekti bana..."[4]

Eisenstein hiçbir zaman bu okuldan mezun olamıyor ama iki yıllık mühendislik eğitimi sırasındaki matematiğe karşı artan ilgisi özellikle ileride kurgu alanında yapacağı çalışmalar için ona disiplinli düşünme yeteneği ve matematik kesinlik sevgisini kazandırıyor.

"Yaratıcı sanatın temellerinin derinliklerine dalarak, kısa mühendislik eğitimim sırasında beni saran kesin bilgi alanını içgüdüsel bir biçimde arıyordum."[5]

Mühendislik eğitimi sırasında okutulan matematiğin Rus yüksek teknik eğitiminde tümevarım yöntemlerini vurgulamasının sonucunu, Eisenstein'ın önemli sanatsal, buluşlarından biri olan tümevarım yöntemlerine, eğretilemeli anlatımlar kazandırmasında görüyoruz.

Bu arada izlediği oyunlardan özellikle Meyerhold'un sahnelediği, Lermontov, Moliere ve Calderon'un oyunlarından çok etkilendiğini görüyoruz. "Devrim olmasaydı, babadan oğula geçen mühendislik geleneğini kıramazdım. Mikropiçimdeydi ama kaderimi kendi ellerime alma özgürlüğümü bana devrim verdi."[6]

Şubat devrimi sırasında genç öğrenci Sergey, kolunda milis bandıyla dolaşıyor. 3

Temmuz sokak hareketleri patlak verdiğinde, tanık bu olaylara. Daha sonra *Ekim* filmindeki birçok sahneyi etkileyecek bu tanıklığı desenler biçiminde kağıda döküyor.

7 Kasım 1917'de Ekim Devrimi başladı. Okulu kapatılan Eisenstein "İç savaşın kargaşasına karıştı ve geçmişiyle ilgili tüm gemileri yaktı."[7]

Daha yirmisini bitirmemiş olan Sergey, Bolşeviklerin tarafına geçip Kızıl Ordu'ya katılıyor. Bu arada babası karşı-devrimcilerle birlik olduktan sonra, Sovyetler Birliği'nden göçediyordu.

İç savaş dönemi içinde Eisenstein'ın giderek, bulunduğu birliklerde tiyatro çalışmaları yaptığını görüyoruz. Bu çalışmaların getirdiği önemli bir rastlantı Eisenstein'ın kurgu çalışmalarına büyük katkıda bulunacak. 1920'de Minsk cephesinde bir Japonca öğretmeniyle tanışan Eisenstein bu dile ve kültüre karşı büyük ilgi duyuyor. Devrimin durumunu sağlamlaştırmasıyla ilk terhis edilen ve istedikleri dalda yüksek öğrenimyapma hakkını kazanan öğrencilerin arasında bulunan Eisenstein, Moskova'ya gidebilmek ve Japon kültürü üzerine bilgisini derinleştirmek üzere Genel Kurmay Akademisinin Doğu Dilleri bölümüne yazılıyor.

"Akademi yalnızca Moskova değil, Doğu'yu tanıma olanağı ve benim için Japonya ve Çin'e çözülmez bağlarla bağlı sanat büyüsünün ilk kaynağına dalabilmek demekti.

"Ne uykusuz geceler geçti, bizim Avrupa dilleriyle hiçbirortak noktası bulunmayan, bilinmeyen bir dilden sözcükleri bulmaya çalışmakla...

"İşin en zor bölümü sözcükleri bulamamak değildi. Bizim için olağanüstü olan, konuşmanın biçimlenmesini, zamirlerin yapısını, sözcüklerin kümelenmesini ve çizimini belirleyen bir düşünce yoluna ulaşabilmekti.

"Daha sonraları, tüm bu zorluklara karşın,beni saygıdeğerDoğu dillerinin düşünce ve yazı biçimleriyle karşılaştıran yazgıma teşekkür ettim. Çünkü bu olağanüstü düşünce biçimi, benim daha sonra kurgunun doğasını kavramamısağladı.Bana bizim mantık dediğimiz şeyden değişik bir duyumsal iç mantığın doğal yolunu anlattı. Sanatımın en gizli damarlarında bana kılavuzluk etti."[8]

*

Yeni bir dünyada, yeni bir düzende Eisenstein gibi herşeyi yutmaya ve özümsemeye hazır bir dahinin bulacağı çok şey vardı. Artık kendi ellerinde taşıdığı yazgısını örmesi için yeni bir dünya görüşüne, toplumu ve sanatı yeni bir biçimde kavramasına gerek duyuyordu. Bu arada unutmamalıyız ki geliştirdiği yeni kavramlar, o zamana dek hiç varolmamış bir yeni çerçeveyle, Devrimin düşünce yapısıyla içiçe gelişecekti.

Toplumun yeni düzeni, politik, devrimci ve bilimsel olarak çizilmişti ve bu düzen içerisinde Eisenstein sanatını ve yöntemlerini geliştirecek, daha doğrusu yeniden oluşturacaktı. □

1. Eisenstein S.M. *Memoires* (Anılar) U.G.D. Paris, 1975. Sayfa 49-50.
2. a.g.e. sayfa 88.
3. Eisenstein S.M. *Le Film. Sa Forme/:on sense* (Film: Biçimi ve Duyumu) Christian Bourgeois. Paris 1976. sayfa 18.
4. Eisenstein S.M. *Notes of a film director* (Bir Sinemacının Düşünceleri) Londra 1959. Sayfa 9.
5. Eisenstein S.M. *Autobiographical Note* (Özyaşamöyküsü Notları). International Literature 4. Moskova 1933.
6. a.g.e.
7. Eisenstein S.M. *Reflexions d'un cineaste* (Bir Sinemacının Düşünceleri) Editions de Moscou. Moskova 1958. Sayfa 9

Elif

BİR BAHAR ESKİSİ

"Bu o'nun tarihi,"

Uzatıyorsun bana
esmer bir sabahın aydınlığında
uçuşan kimi?...

"ebruli bir gökyüzü isterdin ya..."

Şimdi bir gün sonu
yürüdükçe solan
sonsuz akışında
dokundukça yitik
sen şimdi
uzun bir hiç!

"nereye gider gündüzler geceler
uyanırken yarına?..."

Veriyorum ellerimi, gözlerimi
karışıyor yeryüzüne
dönerken boşluğunda
karışıyor bilmediğim,

"öylece karanlık olsam
içinde kendinin...

Yaşanmamış tarihim;
kurutulmuş düşler
unutulmuş kuşlar ve böcekler
yitik gölgeler,

"benim için yaşayan
öteki hani!"

28 Temmuz 1986 Burgazada/İstanbul

"İMGE" VE "İMGELEME" TERİMLERİNE GEREK VAR MI?

P.N. Furbank

I

Sanırım edebiyat eleştirisi okurken çoğu insanın "imge" (image) ve "imgeleme" (imagery) sözcükleri ile aklının karıştığı olmuştur. Bu sözcükleri okurken bir kuşkuya kapılırlar — ama oldukça doğal bir biçimde bunu geçiştirirler. Ancak, kuşku dönüp dolaşıp geri gelir. Ve bilgiçlik izlenimi verecek bile olsa, birinin bu soruna eğilmesi gerekir. Ben de bunu yapmaya çalışacağım.

Bilindiği gibi kuşku, "imge" sözcüğünün "eğretileme" (metaphor) ile eşanlamlı kullanılması — yani bir karşılaştırma göstermesi — durumunda, bu kullanımın "imge"nin doğal anlamı olan betim, resim ya da hayal yerine kullanılmasıyla bağdaştırılmasının zorluğundan doğmaktadır. Çünkü, her şeye karşın, karşılaştırma, resim değildir. Milton'ın "mızraklardan bir koca orman" deyimini okuduğunuz zaman, bu okumanın sonucu bir resim olamaz, çünkü aklınızın gözüne bir şeyi hem orman, hem de mızraklar olarak gösteremezsiniz. "İmge" sözcüğünü böyle "eğretileme" yerine kullanmak temelden beceriksizce ve gariptir. Çünkü "imge" sözcüğü, "eğretileme"den farklı olarak, yazarın eyleminin son ürününün bir resim olduğu izlenimini verir. Ama neyin resmi? Karşılaştırmanın hangi yarısını gözünüzün önüne getirmeniz bekleniyor? Yoksa her ikisini de mi? Öyleyse nasıl? Art arda mı? Üst üste mi? Yoksa bir tür melez ya da canavar yaratmak üzere birleştirerek mi? Düşündükce sorun büyümekte ve aşılmaz görünmeye başlamaktadır.

Ressamların ve yontucuların "imge" ürettiğini (hiç değilse yakın zamana değin) hiç kimse yadsımayacağına göre, bir an için resim konusunda düşünelim. Burada durum değişiktir. Resimde tuval üzerine öyle bir şey — renkli bir biçim — koyabilirsiniz ki, hem orman, hem de mızraklar olarak yorumlanabilir; tıpkı gerçek yaşamda ayı sandığınız bir çalılıkla karşılaşabileceğiniz gibi. Ama yazı söz konusu olduğunda, anlam böyle belirsiz olamaz. "Mızraklar" sözcüğünün tartışma götürmeyen bir anlamı vardır ve "mızraklar" *sözcüğünü* kullanmada mızrak resmi yapmadakine benzer bir teknik ustalık yoktur. Bir anlam iletmek için çizmeyi, boya ve tuval kullanmayı bilmenize gerek yoktur; yazmanız yeterlidir.

Doğal olarak çift anlamlı bir sözcüğün anlamı belirsiz olabilir — cinas ya da "yamalı" sözcüklerde durum böyledir. Pope'un

> Where Bentley late tempestuous wont to sport
> In troubled waters, but now sleeps in Port
> (Eskinin fırtınalı Bentley'i bulanık suları severken
> Şimdi Rıhtımda [Şarapta] uyukluyor.)

dizeleri, ya da Joyce'un, Finnegan'ı nasıl yatırdıklarını anlatan *"a barrow-load of guenesis hoer his head"*(kafasının üstünde dolaşan bir araba yükü yaratılış [bira]

ile) sözcükleri buna örnektir. Ancak, burada olay, resimdekinden oldukça değişiktir. Çift anlamlı sözcüklerde her iki anlam da tümüyle iletilir ("port", hem rıhtım, hem de içki anlamında; "guenesis", hem "Genesis" [yaratılış] hem de "Guinness" [bira markası] yerine kullanılmıştır). Resimde ise bir fırça vuruşu hem orman, hem de mızraklar olarak anlaşılabiliyorsa, ikisinin de ancak çok belirsiz bir ifadesi olabilir — daha eksiksiz bir anlatım, birinden birinin kesin olarak belirmesine yol açar.

Resimde gerçekten — Ucello'nun yaptığı gibi — aynı çerçeve içinde ayrı yerlerde hem mızraklara, hem de ormana yer verip görsel bir örnekseme sunmak olanaklıdır. Bunun da yazıdaki benzetme (simile) ile belli belirsiz bir benzerliği olur. Ama insanlar yazıda "karşılaştırma" anlamında "imge"lerden söz ettiklerinde çoğu kez benzetme değil, eğretileme düşünürler. Aynı anda ayrı cinsten iki şeyi karşılayan tek bir sözcük ya da deyim akıllarına gelir — "mızraklardan bir koca *orman*", "topuklarında *yaltaklanan*" örneklerindeki gibi. Resimde bu tür eğretilemeye en çok yaklaşan Robert Campin'in Ulusal Galeri'deki "Haleli Meryem" (Virgin of the Firescreen) tablosudur. Hale aslında bir ateş siperidir ama aynı zamanda hale izlenimi de verir. Benzer biçimde dinsel resimlerde sıradan nesnelere hiç zorlamadan haç biçimi verildiğine sık sık rastlanır. Ama bunlar, biraz küçümser bir edayla "edebi" dediğimiz, önemsiz oyunlardır. Gerçekten eğretilemeye benzemez, eğretilemedeki zengin olanakları taşımazlar. Çünkü bu zenginlik, kendilerine özgü tüm çağrışımlarıyla iki özlü varlığın birbirleriyle bağlantılandırılabilmesinde yatar. "Haleli Meryem"de madde olarak bir tek nesne vardır, bu da ateş siperidir. Karşılaştırmanın ikinci yarısı (hale) yalnızca simgesel ve şematiktir, bir göstergedir, maddesi yoktur. Buna uygun olarak resme bakanın tepkisi de yüzeyseldir; yapılan oyunu farketmenin, örneğin bir alegoriyi anlamanın verdiği hazzın ötesine geçmez. Ayrıca, burada eğretilemede olanın tersine bir işleyiş vardır, çünkü resimde gerçek nesne (ateş siperi) verilmekte, benzetilenin çıkarsanması beklenmektedir (ve benzetilenin de çok açık seçik olması gerekir, yoksa örnekseme yapılamaz). Eğretilemede ise genellikle önce örneksemenin yapıldığı nesne (orman) verilir, gerçekten söylenmek istenen nesnenin (mızraklar) bundan çıkarsanması beklenir. "Haleli Meryem" tablosunu sözcüklerle anlatmak isteseniz, ateş siperinin Meryem'in başı çevresinde bir hale olduğunu söylerdiniz — okur da bundan bir çember biçiminde olduğunu çıkarsardı.

Kolajda (collage) kullanılan örneksemeler de vardır. Sanatçı burada var olan bir nesneyi ya da bir nesnenin var olan bir fotoğrafını ya da tablosunu alarak onun andırdığı çok değişik bir şeyin yerine koyar. Picasso'nun "Maymunla Yavrusu" yontusunda maymunun başının iki otomobilden oluşması buna örnektir. Ancak, burada da benzerlik— ne denli yakın ya da uzak olursa olsun — kesin ve tek bir biçimde kurulmak zorunda olduğundan (ki bir dizi çizgiye ve yüzeye bağımlılık plastik sanatların doğasındandır) yine eğretilemedeki zenginliğe ulaşılamaz. Çünkü eğretilemeyi "algılama"nın doğru olan bir tek biçimi yoktur; yüz tane yol vardır ve akıl bunların birinden öbürüne sıçrar. Picasso'nun "Maymunla Yavrusu" gibi bir yontu eğretilemeden çok cinasa benzer; şaşırtma yolunu kullanır ve inanılmaz bir oyun gibi, sizin de hoşunuza gider.

Kuşkusuz, hiç önemsiz olmayan ve bir oyun içermeyen belirsizlik ve çok anlamlılık etkisine resimdede rastlandığını yadsımak istemiyorum.Örneğin Bosch' un Ulusal Galeri'deki "Dikenle Taçlandırma" tablosunda askerlerden birinin yüz ifadesini düşünelim: Bu yüzde garip bir biçimde yumuşaklığa benzeyen bir yırtıcılık vardır. Ancak, bu tür etkinin yaratıldığı yerlerde asıl göze görünenin belirsizliği yoktur. Askerin yüzündeki ifade gerçek yaşamda da aynı kararsızlığı taşıyacaktı — dolayısıyla burada eğretilemeyi andıran bir yan, bir şeyin başka bir şey *aracılığıyla* düşünülmesi söz konusu değildir.

II

Demek ki gerçek anlamıyla eğretileme yalnızca edebiyata özgüdür. "Eğretileme" sözcüğünün yerine "imge" sözcüğünü koyacak olursanız bence kısa zamanda batağa saplanırsınız. Bunun nedenlerinden biri de, "imge" sözcüğünün resim ve yontudan kaynaklanan ilgisiz çağrışımları birlikte getirmesidir. Sözcüğü bu anlamda kullananlar, şairlerin ve oyun yazarlarının şekiller "çizdiği"ni ya da "renklendirdiği"ni söyleyen ("ut pictura poesis" vb gibi) eski, kullanışlı klişeyi *sözcük anlamıyla* almaya eğilimli gibidirler. Ancak, yapılanın *sözcük anlamıyla* resme benzer hiçbir yanı olmadığı apaçık ortadadır. Okurun kendi kafasında eksiksiz bir kayın ağacı canlandırması için yazarın "kayın ağacı" sözcüğünü yazması yeterlidir — "yeşil" demesine bile gerek yoktur. Yazar, sözcük anlamıyla ressam olsaydı çok nazik bir iş yapması gerekirdi.

Caroline Spurgeon'un *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (1935, "Shakespeare'in İmgeleri ve Bunların Bize Anlattıkları") adlı kitabında, "imge" ve "imgeleme" sözcüklerine ilişkin karmaşa karşısında benimsenecek aklı başında bir yaklaşım olduğu düşünülebilir.

"...imgenin ne olduğu konusunda pek az insan düşünce birliğine varabilir; şiirsel imge ise çok daha az sayıda insanın üzerinde anlaşabileceği bir konudur.

"Ancak, Burke'ün bilgece, 'İnsanın gece ve gündüz arasına bir sınır çizgisi çekmesi olanaksızsa da, aydınlık ve karanlık genelde yeterince ayırt edilebilir,' demesi gibi ben de uygulamada... hepimizin imgenin anlamını oldukça iyi bildiğimize inanıyorum. İmgenin, kabaca, ...şair ya da yazarın düşüncesini örneklemek, aydınlatmak ve süslemek için kullandığı küçük sözcük-resim olduğunu biliyoruz. İmge, açıkça belirtilerek ya da anlaşılması beklenerek başka bir şeyle karşılaştırılan ya da örneksenen, yazarın kendi görüş, anlayış ve duyumsayış biçimindeki "bütünlük", derinlik ve zenginlikten, bize, uyandırdığı duygu ve çağrışımlar yoluyla, bir şeyler aktaran bir betimleme ya da düşüncedir.

"Böylelikle imge, ne denli açık ve eksiksiz olursa olsun, hiçbir kesin betimlemeyle sağlanamayacak bir nitelik kazandırır, atmosfer yaratır ve duygu iletir." (ss.8-9)

Yukarıda söylediklerini güçlendirmek için de birkaç satır aşağıda *Love's Labour Lost*'tan genç Berowne'ye ilişkin bir dizeyi aktarır. Berowne o denli şen, nükteli ve çekicidir.

Ki yaşlı kulaklar onun masallarıyla okul kaçaklarına dönerler.

"Küçük sözcük-resim" bunun neresinde? diye sorabilirsiniz. Yoksa sormak bilgiçlik mi olur? Neyin resmidir bu? Gözümüzün önüne gelmesi beklenen nedir? Bayan Spurgeon devam ediyor:

"...bu iki eğretilemeli sözcük bir sürü çağrışım ve duygu uyandırıyor, bir resim çiziyor. Resimde ciddi düşüncelere ve işlere dalmış, yaşlı, ağırbaşlı adamların çekici ve sorumsuz gencin şen gevezeliklerine kapılmasını, yaşlıların, bir yaz günü öğleden sonrasında güneşin çekiciliğiyle dersten kaçma eğilimi duyan çocuklar gibi neşe ve tasasızlığa kapılıp alışkanlık ve görevlerinden kaçmak istemelerini görüyoruz."

Şimdi bir yerlere varıyor gibiyiz. Shakespeare güneşli bir günde, sınıfta oturan bir çocuğu gözümüzün önüne getirmemizi istiyor. Evet ama okul çocukları

karanlık kış günlerinde hiç okuldan kaçmaz mı? Çocuk buzda kaymak istiyor olamaz mı? Sonra, bir çocuktan mı söz ediliyor yoksa bir sınıf dolusu çocuktan mı? Yoksa belki de bir kızdan mı?

Shakespeare'in dizesi bir "sözcük-resim" ise, "sözcük-resim" garip bir tür resim olmalı — bakana göre görülenin değiştiği bir resim: Görülen yaşlı adamlar — ya da belki çok genç adamlar, yani okul çocukları (ya da belki kızlar) – ve bir yaz günü öğleden sonrasında oynaşan güneş ışıkları ya da bir kış günü öğleden sonrasında buzda kayan insanlar... Sonra bir de *kulaklar* vardı, onlar ne oldu?

Hiç kuşkusuz, Bayan Spurgeon "imge" sözcüğüne çok katı yaklaşmamamız gerektiğini söylüyor. Yalnızca görsel bir şey olduğunu düşünmememiz isteniyor. "Bu terimin yalnızca görsel imge çağrıştırdığı düşüncesini kafamızdan atmamız ve burada her türden resim ve yaşantı imgelemesi anlamına geldiğini düşünmemiz doğru olur." Dolayısıyla "sözcük-resim" deyimini de unutabiliriz. Ama eğer imgenin bir sözcük-resim, hatta bir *resim* bile olması gerekmiyorsa, "imge" olarak adlandırılması biraz ters kaçmıyor mu?

Önce bu eğretileme örneğini ele aldım çünkü ortaya koyduğu sorunlar oldukça basitti. Burada eğretilemeye "imge" demenin hiç zararı yok, çünkü bu adlandırmanın uygun olmadığı çok açık. Yukarıdaki dizeyi okuyanlar, kendi anı ve düşüncelerine ya da karşılaştırmada dikkat ettikleri öğeye (kimileri *kulakları* da katmaya çalışabilir) bağlı olarak canlarının istediği resmi düşünmekte özgür olduklarına göre, dizenin başarısının, oluşturacakları *belirli* bir resme bağlı olduğuna inanmaları oldukça olanaksızdır. Shakespeare'in onların denetimsiz hayallerine bel bağlamış olması düşünülemez. Gerçekten de, kimi okurlar gözlerinin önüne bir şey getirmek için çaba göstermeyeceklerdir. Çünkü önlerin-

Sağ Kalan, 1944, yağlıboya, 31x39 cm George Grosz

deki seçenekler çok fazladır ve belirli bir resmin doyurucu olmasının olanaksızlığı apaçıktır.

Şimdi Shakespeare'in bir başka eğretilemesine bakalım. Antony, "Topuklarımda yaltaklanan/...yürekler" diyor. Burada her okur aklında bir resim oluşturacaktır. Bu yüzden de, doğal olarak, oluşturduğu belirli resimlerin bu satırların anlaşılmasında bir önemi olduğunu varsayacaktır. Ama, bir an düşünülecek olursa bunun doğru olamayacağı anlaşılır. Çünkü her okurun gözünün önüne bir şeyler gelecekse de bunların hepsi birbirinden değişik olacaktır. Kimi okur ardındaki yaltakçılarla bir fatihi, kimi efendiyle köpeğini, kimi ikisinin bir karışımını gözünün önüne getirecek, kimi de *yürekler*'i resme katmaya çalışacaktır. Ayrıca, aynı okur satırları bir başka gün okuduğunda değişik bir biçimde imgeleyecektir. Bu satırları tam okurken gözünün önündeki resim sürekli başkalaşma durumunda olacaktır — hareketlilik zihinsel imgelemin doğasında vardır. Dolayısıyla, gene belirtelim, Shakespeare okurun belirli bir resim oluşturmasına güvenmiş olamaz.

Aslında, güvenmiş olduğunu düşünmek, resim sanatından aktarılan bir yanlış örneksemeye dayanır. Çünkü, bir an resim anlamında imgenin ne olduğunu düşünelim. Bir betimlemedir, belirli bir şeyin betimlemesidir. Carel Fabritius'un resmindeki saka kuşunun, kafesin ve duvarın gerçek yaşamda belirli bir karşılığı olmayabilir ama algılayanın gördüğü, belirli bir şeyin, her algılayan için aynı olan ve ileride gerçek yaşamda karşılaşacak olsa tanıyacağı bir şeyin betimlemesidir. Resimdeki kullanım özeldir — arkasındaki duvar ile belirli bir ilişki içinde olan belirli bir kafesteki belirli bir saka kuşu söz konusudur. Edebiyattaki kullanım ise geneldir — "saka kuşu", "kafes", "duvar" gibi sınıf adları olan sözcükler, ne denli farklı olurlarsa olsunlar tüm saka kuşları, tüm kafesler, tüm duvarlar anlamında kullanılır. Bir ressamın bir başkasına göre (örneğin Monet'ye göre Titian'ın) daha çok "genellik" gösterdiğinden söz ederseniz, bunu — kuşkusuz, yararlı olmasına karşın — mecazi anlamda söylemiş olursunuz. Benzer biçimde edebiyatta bir yapıtın bir başkasına göre daha "özel" ya da "somut" olduğunu söylerseniz, bu da yine mecazi anlamdadır. Çünkü kesinlikle belirtilecek olursa, resim sanatı, non-figüratif resim bile, tümüyle özel, edebiyat ise tümüyle geneldir.

Soyut ya da non-figüratif resim bile *özeldir*. Böyle bir resimde yer alan mavi bir halka, yalnız ve yalnız o mavi halka olmak zorundadır; "mavi halka" sözcükleri gibi gelmiş geçmiş mavi halkaların hepsi için geçerli sözcüklere benzemez. Öte yandan, belli bir tip şiirin "dayanılmaz ölçüde soyut" olduğunu söyleyip daha somut bir kavram ileteni yeğleseniz bile, yaptığınız ayrımı yine sözcük anlamıyla kabul etmemek gerekir. Soyut resim gibi bir Soyut Edebiyat'tan söz edilemez çünkü edebiyat tümüyle genel olduğu gibi tümüyle de soyuttur. Gerçekte soyut, non-figüratif resimle yakınlıkları olan bir tür *avant-garde* yazım vardır — sözcüklerle esas olarak dizgi modelleri yaratan, anlamlarına ancak rastlantısal ve şakacı bir yer veren türü kastediyorum — ama buna verilen ad, Somut Şiir'dir. Bunun grafik sanatlar yerine edebiyat olarak sınıflandırılması da yalnızca alışkanlıktandır.

Edebiyat, somuta ve özele duyduğu büyük özleme karşın her zaman genel, resim de genele duyduğu büyük özleme karşın her zaman özeldir. Yazının "somutluğa" özenmesi, sözcük anlamıyla, ancak barok mimarın taşı tuğlayı kanatlandırma hevesi kadar ciddiye alınabilir. Aynı şey yazarların görüntü ve davranışları "resimlediği" yolundaki yılların alışkanlığı için de geçerlidir. Bu deyimin anlamı, yazarın kendisini ressam kılığında ya da ressam rolünde düşünebileceğinden öteye geçmez. Hiçbir şiir, bir resim gibi, aslını görür görmez o resmin aslı olduğunu hemen anlayacağımız kadar gerçek bir resim ya da betimleme olamaz. Sözünü etmeye değmeyecek kadar basit de olsa, anımsatalım: masallarda anlatılanın tersine, kuşlar kiraz resmini gagalamazlar, ama korkuluk ya da

heykellerin gerçek olduğuna pekâlâ inanırlar — tıpkı insanların resimlerdeki göz aldatmacalarına kanmaları gibi. Buna karşılık hiç kimse Wordsworth'ün *Şiirler*'inin bir sayfasını yaşlı Cumberland dilencisi sanmamıştır. — Ancak, bunu da fazla vurgulamamak gerekir; çünkü gözaldatmacası *(trompe l'oeil)* önemsiz bir sanat oyunudur ve resim sanatında çoğunlukla yapılan algılayanı kandırmak değil, onu sıkı denetim altında, dürterek düş kurmasına, aklında imgeler oluşturmasına yol açmaktır.

III

Ama resim bir benzerlik ise, edebiyattaki anlamıyla (ya da hiç değilse "eğretileme" ile eşanlamlı kullanımında) "imge" bir resim olamaz. Çünkü eğretileme anlamında "imge" hiçbir şeyin betimlemesi değildir. Eğretilemenin farklı şeyler arasında bir benzerliği ortaya koymaya bağlı olduğu doğrudur. Ama bir kahramanın çevresindeki yaltakçıların efendilerine yaltaklanan köpekleri andırması, Holbein'ın tablosunun VIII. Henry'yi betimlemesi anlamında, köpeklerin yaltakçı adamları *betimlemesi* demek değildir. Karşılaştırma bu tür adamların ve köpeklerin tümü için geçerli olduğundan bunda resme ilişkin hiçbir şey yoktur (ama bir yakıştırmayla, Shakespeare'in canlı eğretilemesiyle bu adamların "tablosunu çizdiği" söylenebilir). Yapılan karşılaştırmayı kendi düşüncenize ve ilgi derecenize göre otomatik olarak şu ya da bu biçimde görselleştirme çabasında bulunmanız onun genel ve dolayısıyla resimden farklı oluşunu değiştirmez.

Aslında, okurun aklındaki imgelemenin içeriği, şiirsel eğretileme açısından önemsizdir. Yazar, okurun aklındaki imgeleri — labirentteki farenin oradan oraya dolaşmasını — denetleyemez, yalnızca dil labirenti ile giriş ve çıkış noktalarını gösterir. Şiirde önemli olan eğretilemenin yapısıdır — hem düşünce sürecinin mantıksal yapısı, hem de dizedeki sözcüklerin mimari yapısını — çünkü yazar ancak bunu denetleyebilir. Ve nasıl aynı ölçüde de olsa dizelerin ritmi hep birbirinden değişikse, şiirsel eğretilemelerin yapısı da hep birbirinden ayrıdır. İki eğretilemeyi birbirinden ayıran, okurun "anlamak" için göstermesi gereken çabanın türüdür — bu çabanın ölçüsü, karmaşıklığı ve özel niteliğidir. Eğretileme bir etkinlik çağrısıdır, bir olanaksızlıkla son bulur. (Çünkü bir şeyi *gerçekten* bir başka şey aracılığıyla düşünemezsiniz: her eğretileme bir noktada çökmek zorundadır.) Önemli olan etkinliktir. Bu etkinlik çoğu kez bir imge oluşturma sorunu değil, oluşturmaya çalışıp becerememe sorunudur. (İnsan, "Macbeth Uyku'yu katletti" sözcüklerini okuduğu ya da duyduğu zaman aklında bir resim yaratarak bunu anlamaya çalışır ama şaşırıp yılar.) — Gerçekten de bu 18. yüzyılda bir editöre dert olmuş, dizeyi değiştirip, "Macbeth uyuyanı katletti" yapmak istemiştir. — Aslında, çok güçlü bir eğretilemedir bu — çünkü etkisinin insanın aklında bir imge yaratma çabasını boşa çıkarmak olması amaçlanmıştır. Yazar bu etkinliği sözdizimi, ritm, sözcük seçimi ve eğretilemeleri birbirlerine karşı kullanma yoluyla olduğu kadar, belli bir eğretilemenin içeriği ile de denetler. Çünkü şiirin dokusu içinde, eğretileme, tatlının içindeki maden para gibi yabancı bir madde değildir; eğretilemeyi oluşturan sözcüklerin çok çeşitli türden — sese, ritme ve çağrışıma ilişkin — başka işlevleri de vardır. Nasıl uyaklı bir sözcük *yalnızca* uyak değilse, eğretileme de *yalnızca* eğretileme değildir. Doğrusu, insanların çoğu da öyle olmadığını düşünür.

Eğretilemenin yalnızca eğretileme olduğunu düşünmek ancak bu sözcük yerine "imge" sözcüğünün kullanılmasıyla başlar. Çünkü resim ve yontu sanatları ve akılda imgeleme ile bağlantılı olan "imge" sözcüğü, sözcükler değil de farklı bir şey yerine kullanılıyormuş izlenimini verir: "imge" kullanan yazarın, kübist

ressamın tuvaline gerçek bir gazete ya da yer bezi yapıştırması gibi, dil dışı anlatım yollarına başvurduğu sanılır. Bu bir edebiyat yapıtında "imgelerin" ayırt edilebileceği, toplanıp sınıflandırılabileceği, örüntülerinin saptanabileceği, dolayısıyla yapıt içinde yapıt oluşturulabileceği inancına yol açar. Ve bu da çok gerici bir adımdır. Çünkü, edebiyat yapıtının bir bütün olduğunu, onu oluşturan çeşitli öğelerin de yalnızca bütünün parçaları olarak önem kazandığını ortaya koymak çağdaş eleştirinin büyük başarısı olmuştur — bunun içindir ki Shakespeare'den bilgelik cevherleri ya da "ölümsüz deyişler" biriktiren Victoria dönemi insanına şimdi gülüyoruz. Ne var ki Shakespeare'deki "imgeler"i toplayıp sınıflandırmak da aşağı yukarı aynı kapıya çıkar.

IV

Eğretilemeyi imgeleme olarak düşünenler, akıllarının gerisinde, okurun aklındaki imgelerin şu ya da bu biçimde yazarın vermek istediği anlamın bir kopyası olduğu düşüncesini taşırlar. Bu yanlışın yapılması doğaldır, çünkü son on ya da yirmi yıl içinde, özellikle Sartre'ın *L'Imaginaire* ve Gilbert Ryle'ın *The Concept of Mind* adlı yapıtlarında, sorun oldukça doyurucu bir biçimde aydınlatılmışsa da, birçok insanın akıl imgesi kavramı hâlâ yanlıştır. İnsanlar hâlâ akıldaki imgelerin bir görsel gerçekliğe sahip olduğunu düşünme eğilimindeler — sanki insanın kafasında bir şeyler "görmesi" ile dış dünyada bir şeyler görmesi arasında temel bir ayrım yokmuş gibi. Kendilerine zihinsel resimler sunulduğuna, kendilerinin de bunları düşünüp canlandırdığına inanırlar. Gerçekte ise, Sartre'ın ve Ryle'ın belirttiği gibi, insan zihinsel imgeler düşünmez. Aklımızdaki imgeye ne koyarsak orada onu buluruz. Akıldaki imgeden öğrenilecek hiçbir şey yoktur, çünkü yapılan, bildiğiniz bir şeyi kendinize sunmanın bir yolu olmaktan başka bir şey değildir. Dış dünyaya baktığınızda, görüş alanınız içinde, ne olduğunu saptayamadığınız bir şey hep vardır — kendi kendinize, "Tavşan mı, çalılık mı?" diye sorarsınız. Akıldaki imgelerde bu hiçbir zaman olamaz. Hiçbir zaman arkanıza yaslanıp bir akıl imgesini inceleyemezsiniz, çünkü onu yaratmakla uğraşıyorsunuzdur — o, etkinlik içindeki bilincinizi temsil eder. St. Paul Katedrali'ni imgeliyorsanız, revakta kaç sütun olduğunu öğrenmek için *saymanız* olanaksızdır, çünkü kaç sütun koyacağınız tümüyle size bağlıdır.

"...imgeleme yalnızca herhangi bir şeyi herhangi bir biçimde gözleme olmamakla kalmaz," diyor Ryle, "aynı zamanda özel bir duyuya da sahip olmamaktır." Akılda resim oluşturmak dış dünyadaki bir nesnenin (az ya da çok canlı) gerçek bir kopyasını algılamak ya da gözlemek değildir; bir şeyi algılamakta olan bir insanı tasasızca taklit etmektir. "Fidanlığını gözünün önüne getirmekte olan adam...fidanlığının bir benzerini seyreden bir adam olmaz, fidanlığını seyreden bir adama benzer."

Sartre'ın vurguladığı gibi, akıl imgesinin içkin bir yoksulluğu vardır. Gerçek dünyada var olan dokudan yoksundur. Onu oluşturan ayrıntılar ve ilişkiler gerçek dünyadaki gibi sonsuz değildir. Tam tersine, hemen verebildiği birkaç öğe ve ilişkiyle katı bir biçimde sınırlanmıştır. Cılızlığının ve boşluğunun görülmemesinin tek nedeni, kendi çatlaklarını kapatma yolu bulunmasıdır. Örneğin, bir imge nesnenin bir yanını gösterirken tüm öteki yanlara (arka, ön, vb.) ilişkin bilgiyi de bir biçimde içerebilir. Bu düşlerde alışık olduğumuz bir deneyimdir; sıradan bir nesnenin, örneğin bir çatal ya da "M" harfinin gerçekte bir katedral orgu olduğunu "bildiğimiz" olur. — Uyku dışı akıl imgelerinde ise, içerik imgenin kapsayamayacağı kadar büyüdüğünde yeni bir imge yaratırız (imgeler hep bir bütün olarak var

Küçük İskender

ÖZNESİ ÖLÜM BİR CÜMLEYDİ GECE

öznesi ölüm bir cümleydi gece
itiraf devletleri donanmaları toplandı istanbul önlerinde
zarif bir ihanet gecesiydi.. Zarif bir zifaf şeceresi
penceresi gül aruzuyla süslü sazende bir ağıt devriyesi
ve çocuklar başlarını kaldırıp kesik kelleleri gördüler
ve çocuklar başlarını kaldırıp başeğenleri gördüler
ve çocuklar ki o adamların, kanla çalışan
dolmakalemlerinin mürekkep hokkası
tansiyonları tarumar eden hokkabaz kadınlar suçlu kaldılar
yırtıcı-külotsuz hayvanlar, sutyensiz yeni yırtık kadılar
sıra sıra kolera makamından âlem/kum saatinin uykusu geldi
miğferinden zafer çıkartacak sihirbaz asker gibiydi hiç
hiç, orda, küçük, korkak, anlamlı, saygın ve silahsızdı
haklı olsa bile giderek
onurlu bir orospu görüyordu — gerçek — yurtsuz bir tutku ve
allahsızdı. Müdafaa-i ahlak cinayeti masası cinsiyetsiz,
ulusal bir leş gibi/karnında oynaşan akraba solucanlarla
birlikte, bir avuç kalleş gibi/birikti bir ikindi sabahının
bir ikindi sağanağının içine. İçi dışı bir **g ö z e**
birdenbire. Mavi ve secde bir kutsal-yosma göze!
Hem de gözümüzün önünde! Öznesi ölüm
bir cümleydi gece! Nesneler ölürken sıfat taşırlar
azraili bir sırma saçlı at taşır-taşınır gün yüzüne göğün
görünür olur yorgan altından bir zaman
yorgası her penis prensinin. Prensiptir bu!
beyin omurilik sıvısı derinliklerinde bir karaşın girdap
gri hücreler perişan ve ne yapmak gerekir-habersiz?!
laf telgraf olsa telleri mastar eki tutmuş bir fiil
bu bir susuzluk değil — bir kibir hadi! Hiç değil!
tırnakları habis bir cellatın saltanatıdır iplerde
her idam, cellatların hacimsiz cesetleridir bilakis!

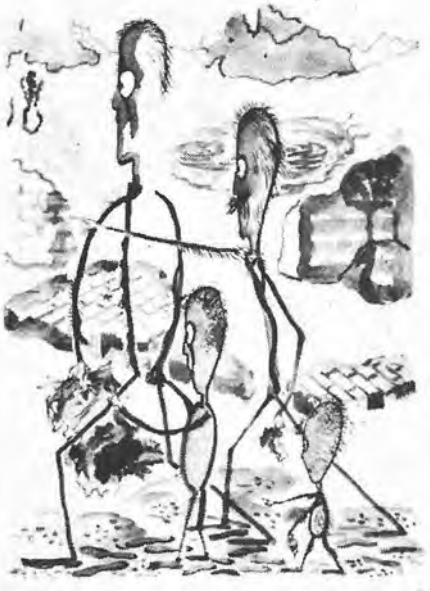
(sen
öznesi özlem bir sevda olan kız
merak etmez, biz şairler
hiçbir ölümde yalnız değiliz!.)

olur; bir imgede ekleme ya da eksiltme yapılmaz, yerine yenisi konur.)

Akıl imgesi yoksulluğu nedeniyle hiçbir zaman bir konuda düşündüğümüz *her şeyi* içeremez; düşünme sürecimize yalnızca bir ektir ve çoğu kez gerçek düşünce ve dürtülerimizle bağlantısı oldukça gevşektir. Örneğin kafamızda bir arkadaşımızın ya da St. Paul Katedrali'nin kaba bir resmini oluşturabiliriz, ama ikisinin de *görüntüsü* bizi hiç ilgilendirmemektedir; asıl merak ettiğimiz arkadaşımızın romanını bitirip bitirmediği ya da St. Paul Katedrali Başpapazı'nın Kilise Temsilciler Meclisi üyesi olup olmadığıdır. İnsanın olağanüstü değerli bir başarısı olan ve çok çeşitli açılardan verimli olacak biçimde eğitilebilen ve denetim altına alınabilen akılda imge yaratma, aynı zamanda bir alışkanlıktır; hiç gerek duymadığımız bir sırada gerçekleşiverir.

V

Böylece, "imge" sözcüğünün, resim, yontu sanatı ve akılda imgelemeye ilişkin çağrışımlarıyla, "eğretileme" yerine kullanılması ilgisiz ve yanıltıcı olmaktadır. Böyle kullanılacaksa karışıklığın giderilmesi gerekir. Ayrıca resim sanatının, şiirden farklı olarak, gerçekten akıl imgesi ile bağı *olduğu* anımsanmaya değer. Ressam tuval üstünde sunduğu renk düzeni ile izleyiciyi aklında gerçek bir görüntünün imgelerini oluşturmaya yönlendirir. Renk ve kompozisyon onun aklındaki imgelemeyi denetler; tıpkı ritm, sözdizimi ve sözcük yerleşiminin şiir okurunun aklını yönlendirmesi gibi, bunlar da izleyicinin aklını bir genel anlam ya da önemli yaşantıya doğru yönlendirir. Ressamın, izleyicinin aklındaki imgeleme üzerinde mutlak denetimi vardır — aslında resim ya da en azından figüratif resim budur. Resim, denetimli hayal kurdurma ya da akılda imgeletme sanatıdır. Buna karşılık, edebiyatın yol açtığı akılda imge oluşturma ise, denetimsiz olduğundan, edebiyatın vazgeçilmez bir parçası değildir. Dediğim gibi, edebiyat ile resim arasındaki en belirgin ayrım, yazarın "kayın ağacı" ya da "pagoda" gibi bir sözcüğü kullanmasının, okurun kafasında eksiksiz bir kayın ağacı ya da pagoda modeli



Sopa Adamlar, 1946

Bayrak Sallarken, 1947-48

oluşturmak için yeterli olmasıdır. Demek ki bir yazarın "imgeler" kullandığı düşünülürse, bir araca gereksinimi olmayacaktır — boya ve tuval ile uğraşma gereği yoktur. "Eğretileme" sözcüğünden farklı olarak "imge" sözcüğü şiirin *araçları* ile, yani sözcükler, sözdizimi ve ritm ile herhangi bir bağlantı akla getirmez; bu da bizi kuşkuya düşürmelidir.

Edebiyat eleştirisindeki kullanımlarıyla "imge" ve "imgeleme" sözcükleri resim ve yontu sanatından ve akılda imgelemeden gelen çağrışımlarından arındırılacak olursa geriye pek bir şey kalmaz. Hele bu sözcükleri "eğretileme" yerine kullanmaya çalışıyorsanız, bence geriye hiçbir şey kalmaz. Bunların "eğretileme" ile iletilen düşünceye katacağı herhangi ek bir çağrışım yanlış ve yanıltıcıdır. "İmge' ve "imgeleme" sözcüklerinin edebiyat eleştirisinde kesin ve yararlı bir anlam iletebilmesinin yalnızca iki yolu vardır. Birincisi, bildiğimiz on sekizinci yüzyıl anlamında, "imge"nin doğrudan doğruya resme ilişkin olarak kullanılmasıdır — betimsel bir şiirde yazarın ressama öykünmesi, onun çizebileceğine benzer bir görüntü "resimlemesi" örneğindeki gibi. Burada "resim" ve "ressam" sözcükleri, genelgeçer anlamlarına, ancak Fielding'in *Tom Jones*'u yazarken kendisini "tarihçi" olarak tanımlamasındaki kadar yakındır. Bu "ressam" nitelemesi yazarın işi konusunda hoş bir nitelemedir ve gerçekte ürettiği şeyin yağlıboya ve tuvalden yapılmış, görsel ilişkilerle dolu, incelenmesi saatler, hatta bir ömür alabilecek bir tabloyu andıran herhangi bir yanı olduğu anlamına gelmez. — "İmge" ve "imgeleme" sözcüklerinin resme ilişkin anlamlarıyla aynı türden ve yine on sekizinci yüzyılda gözde olan bir de hitabete ilişkin anlamları vardır. Burada konuşmacı var olmayan bir görüntünün etkisinde "imgeleme" kullanmakta, böylece var olmayan görüntü ona — ve onun sözcükleri aracılığıyla dinleyicilere — çevresinde görünür olandan daha gerçek gelmektedir.

HYPOTYPOSIS, ya da *İmgeleme*... bir nesnenin çok kuvvetli ve parlak renklerle betimlenmesi ya da çizilmesi dolayısıyla okunur ya da duyulur gibi değil, gerçekten görülür, göz önüne serilir gibi gelmesi.

Cicero'nun Verres'in barbarlığını resmedişi bunun zarif bir örneğidir: 'Ipse

Corpus Delicti, 1947-48

İşkence, 1947-48 G. Grosz

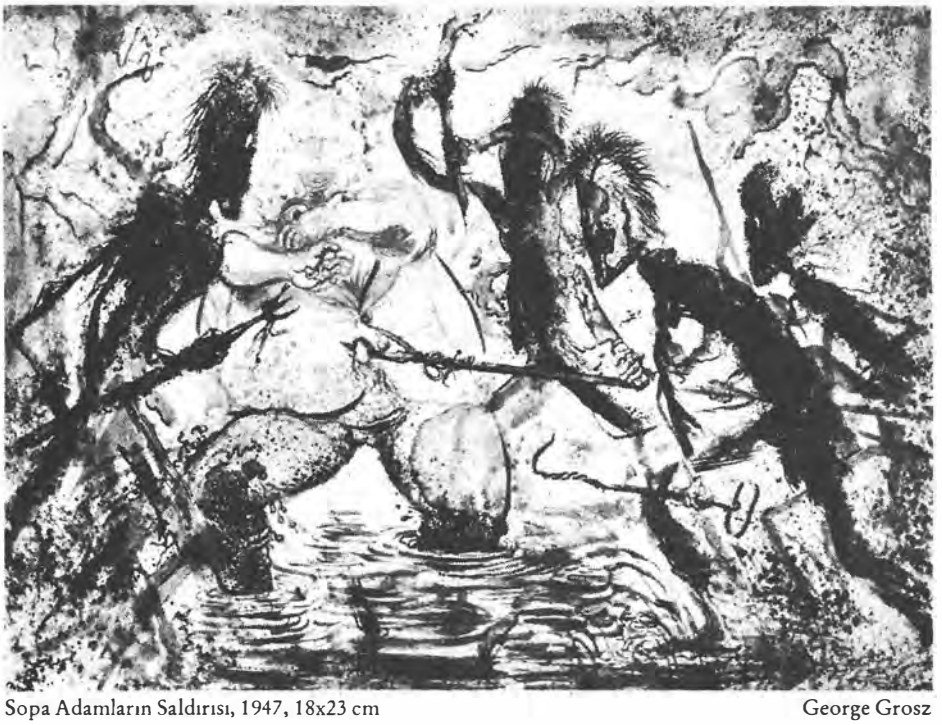
flammatus scelere et furore, in forum venit. Ardebant oculi; toto ex ore crudelitas emanabat...' (Abraham Ress, *Cyclopaedia...of Arts, Sciences and Literature,* 1819)

Burada da yine bir edebiyat yapıtının belli bir öğesine değil, konuşmacının benimsediği role — yani, var olmayan şeyleri açık seçik imgeleme aracılığıyla kendinden geçip transa girebilen bir "kahin"e — ilişkin bir anlam vardır.

İkincisi, Imgeci şairlerin "imge" sözcüğüne verdiği önemli yeni anlamdır. Burada "imge", bir İmgeci şiirin bütünü anlamına gelir. Burada belirtilmek istenen, bu türden bir şiirin bir tabloya benzer yanı olduğu, çünkü — geleneksel şiirlerden farklı olarak — tıpkı bir tablo gibi, ilerleyen zaman içinde değil, *anlık* bir etki yarattığıdır (ya da yaratmaya öykündüğü). — Tablo izleyiciye bir anda bütünüyle (verilir). Kuşkusuz gözünü üzerinde gezdirmek zorunda kalacaktır ama istediği yerden başlayabilir. Bir cümledeki sözcükleri ya da müzikte notaları izler gibi zaman içinde belirli bir sıraya bağlı kalması gerekmez. İmgeci şair de dildeki sıra öğesini olanaklar ölçüsünde önemsizleştirerek şiiri resme yaklaştırmaya çalışır. "Gereksiz" tüm sözcükleri çıkarır; olanaklar ölçüsünde tüm geleneksel sözdiziminden, söylemin öyküsel ve dizisel yanlarından vazgeçer — bunu, "bir zihinsel ve duygusal oluşumu bir anlık zaman içinde sunabilmek" için yapar. Bastırılan sözdiziminin yalnızca hayalet biçiminde var olduğu bu şiir, gerçekten bir tabloyu andırır ve dolayısıyla da "imge" adıyla anılması yerindedir.

"İmge" ve "imgeleme" sözcüklerinin bu iki anlamının da "eğretileme" (metaphor) ya da "karşılaştırma" (comparison) ile içkin bir bağlantısı yoktur, varmış gibi kullanılmasından da karışıklıktan başka bir şey doğmaz.

Çeviren: Ayşe Güven



Sopa Adamların Saldırısı, 1947, 18x23 cm George Grosz

KALBİMİZİN ÖZETİ

Ramis Dara

Herkes dünyanın merkezidir. Dünyaya kendi merkezinden bakar, kendi dünyasından. Onu orda algılar. Oldukça basit bir gerçeklik bu. Bu biçimiyle dile getirilince belki ilk anda inanılmaz gibi ya da abartılı görünebiliyor, ama öyle — tersini düşünmek bile olanaksız... Ancak bu saptamanın, insanın bencilliğini kabulle ve bu bencilliği onamayla ilişkisi yok. Tersine bencilliği aşabilenler; her insanın dünyanın merkezi olduğunu, hiç değilse buna hakkı olduğunu yoğunlukla duyumsayıp davranışlarını bu gerçeklik çerçevesinde düzenleyenlerdir. Tersi konumdakileri düşünelim... Sözgelimi, hep konuşup — hiç dinlememe yaygın hastalığının aslı astarı bu değil midir dersiniz?..

İnsanın dünyanın ortasında bir yerde, merkezinde yer aldığı söylendi. Bu merkezdeliğin de bencillikle değil, diğer insanlarla birlikte oluşla, onların merkeziliğini kabulle bir anlam taşıdığı belirtildi. Genelde bir sanatçının, özelde ozanın varoluş alanıdır bu. Başka binlerce merkezi de hesaba katarak, kendi merkezinden algıladıklarını resim, müzik, öykü ya da roman olarak ortaya koymak... Bu durumdaki bir üretimi, etkinliği saygıyla, üzerine titreyerek karşılamak gerekir. İster çok özel gibi görünen bir şey olsun bu ileri sürülen, isterse herkesin bildiği ya da bildiğini sandığı bir şey...

Şili'de yaşananlar için, ikinci türden olaylar, diyebiliriz. Orada olup bitenlerden şu ya da bu oranda haberliyiz çoğumuz. Yoksul Şili halkının yükselen umudundan, bu umudun kanla solduruluşundan. Sevinci, özellikle de sürüp giden üzüncü yüreklerimizde duyduk, duymaktayız. Ama her birimiz teker teker ve kendi merkezimizden. Ve duygu, duygu olarak kaldığı için içimizde, edilgin bir konum bizimki. İşte bir ozan, Seyyit Nezir, merkez olma hakkımıza saygısını koruyarak yüreğimizin ve beynimizin temsilciliği görevini üstleniyor, ortaya bir etkinlik koyuyor: *Şili Duyarlığı!*[1]

Şili Duyarlığı Seyyit Nezir'in ilk şiir kitabı. Ozan bu destan-şiirinde gerçekten de her okuyana değişik ve zengin çağrışımlarla yüklü bir dünya sunuyor.Doğal ki temelde yaşanmış bir olay,bir acı deney var; Şili halkının Allende önderliğinde seçimle iş başına gelişi, bundan rahatsızlık duyan iç ve dış çıkar çevrelerinin bu halk yönetimini kanla al aşağı edişi. Evet destan-şiir, geçtiğimiz yıllarda dünyanın gözü önünde yaşanan ve acılarıyla sancıları günümüzde de sürüp giden bir olayı konu alıyor — insandan yana bir yaşayış biçiminin mutlaka egemen kılınacağı umudunu da dile getirerek. Ama böyle bilinen bir

olaydan yola çıkıyor olması, onun devingen ve çok katlı bir şiirsel yapı olarak ortaya çıkmasına engel değil. Ozanın ayrıntılara verdiği önem ve bu alandaki başarısı, değişik tekniklere yaslanması sağlıyor bunu. Söz konusu ürünü okuyup bitirdiğinizde yalnızca yukarıda özeti verilen olayı ve o olayın oluşum ve gelişimlerini okumuş olmuyorsunuz. Oradan çıkarak daha pek çok evrene, insani duruma, düşünce ve duyarlık dünyasına uzanıyorsunuz. Bu seyir de bilgilenmenin düz akışı içinde değil, sıçrayışlarla, belli bir sanatsal heyecan içinde gerçekleşiyor. Öyle ki — şimdi olduğu gibi — bağlamından koparılıp okunduğunda yalnızca düz birer savsöz gibi gelebilecek olan şu dizeler, destan-şiirimiz içinde son kerte şiirsel bir işlev yükleniyorlar:

Hayatın işçisiyim halkımla ben
Ürettiğimi severim
Ve korkmuyorum aşkım için ölümden!

Yukarıda ayrıntılardan söz ettik; bunu örnekleyelim şimdi. Şili'de yaşananları olduğu gibi anlatacak bir tarih kitabında geçecek özel adlar bellidir; sayıları herhalde iki elin parmaklarını zor bulur. Oysa *Şili Duyarlığı*'nda 40'ı aşkın kişiyle yüz yüze geliyoruz. Bunların her birinin kendine özgü bir yaşam serüveni vardır, seziyoruz; ama bu serüvenler birlikte gözalıcı bir mozaiği de oluşturmaktadırlar. Üstelik bu mozaiğin oturduğu tabanı da görebiliyoruz bütün doğasıyla... Nasıl sağlanıyor bu?..

Sorunun karşılığı "değişik teknikler" biçiminde daha önce geçmişti. İç konuşmalar, doğallık içinde seyreden karşılıklı konuşmalar, geriye dönüşler, vurgulamalı doğa betimlemeleri vb. Bunların öncelikle anlatı türlerine özgü teknikler olduğu söylenebilir; ama şiirsel bir söylem içinde kullanılmaları, özellikle şiirin kendine özgü olanaklarıyla da birleşince, ortaya güçlü bir olanaklar zinciri çıkarıyor. Bundan kazanan da destan-şiir oluyor...

Sonuçta, *Şili Duyarlığı*, şiir serüvenine atılan genç bir ozan için son kerte şanslı ve başarılı bir ilk yapıt olmanın ötesinde, günümüz şiirine de bir katkı, denebilir.

Seyyit Nezir'in sonraki iki kitabı *Israrla*[2] ve *Bütün Yarınlarda*[3] birlikte ele alınmaya yatkın kitaplar. Zaten *Israrla*'da yer alan şiirlerin genişçe bir bölümü *Bütün Yarınlarda*'da yeniden yayımlanır. Bu şiirlerde özellikle yetmişli yılların sonlarında ülkemizde yoğunlaşan sıcak toplumsal savaşımın, eylemli günlerin yansımaları görülür. Öldürülen işçiler öğrenciler aydınlar, emeğin karşılığını alma yolunda "teroburları ve ortakları"na karşı düzenlenen grevler, direnci besleyen marşlar vb.

Her iki kitap için genel olarak siyasal şiirlerden oluşuyor demek, fazlaca yanlış olmaz. Bu arada bir *ouvriérisme* (işçicilik) tartışması da başlatılabilir. Ancak, sıcak savaşım günlerinde eylemin öne çıktığı dönemlerde ozanın görevinin doğrudan taraf tutmak, taraf olmak biçiminde ortaya çıkabileceği de ileri sürülebilir. Böylesi dönemlerde hüzün ve keder bile doğaları dışında sert bir özyapıya bürünebilirler:

Yüreğime mermiler boşaltan kederim
("Sancıyor Sözlerim")

biçiminde dile getirir ozan duyduğu kederi. O yürek ki, kişisel bir organ olmaktan çıkmış gibidir:

Herşeyin özeti vardır,
Kalbimin özeti halk
("Aydın Küçük Burjuvanın Zorunlu İntiharı")

Kalbin özeti halkla geniş emekçi kitlelerle kurulacak iletişimi geliştirmek için konuşma havasından yerel ağızlara, tekerleme mani ve türkü biçimi söyleyişlere değin uzanılır. İşlevsellik nerdeyse her şey gibidir. Aşağıdaki örneklerde karşımıza çıkan anlatım potluğunun, her koşulda ikinci tekil kişiye seslenme ve bunu gerekmeyen sözcükler düzeyinde de ortaya koyma tutkusunun nedeni de bu mudur dersiniz?..

Kanlı bir özgürlük anıtıdır işte
Toprağı kapadığın duruşun
("Bütün Yarınlarda")
Umarım yalnızlığına bu yalın şiir
Devandır
("Kıyafetindir")

Bütün Yarınlarda'nın sondeyişi durumundaki "Dipnotumdur" şiirini okuyoruz. Ozan "acı", "kin", "ölüm", "hayat", "sevda", "seher" ve "ter" sözcüklerine düşkünlüğün doğası gereği olduğunu söylemekte, bunun doğrudan "poétique" tutumdan kaynaklandığını belirtmektedir alttan alta.

Seyyit Nezir'in dördüncü şiir kitabı *Dağları Öylecene*'nin[4] ilk bölümü, *Israrla* ve *Bütün Yarınlarda*'daki şiirleri sürdürüyor. Zaten *Israrla*'nın ilk iki şiiri burada yeniden yer almaktadır: "Sancıyor Sözlerim" ve "Şiirim Açılır".

Toplumsal bunalımın bungun ortamın aşılması umudu şiirlerin ana izleğidir, denebilir. Ölümlü öldürümlü günler sona erdirilmiştir ama bu, halkın emekçi kesimlerin yüzünün gülmesi anlamından çok uzaktır. Giderek, daha yaşanası günler umudunun, bu yoldaki savaşımın sekteye uğratılmasıdır; ancak ortadan kaldırılması kesinlikle değildir. Dağların yüzü "kül" tutmuş görünse de bağrı "kor"dur. Halkın insanca yaşama inanç ve kararlılığı içten içe sürecektir. Onların oldukları gibi, nasılsa öyle, "öylecene" anlatılması görülmesi yeterlidir.

Yine bu bölümde "Eşkiya Tebdil", "Aşiret Ağıdı", "Aşiret Öldü" gibi şiirler bulunmakta. Feodalizmden kapitalizme geçişin acıları sancıları yansır bu şiirlerde; ama ikincisine göre daha geri bir sistem olan birincisinin övgüsü yapılmadan. Namlular kurşunlar ruhsatlıdır, eşkiya biçim değiştirmiştir, senediyle traktörüyle boyunda boyunbağıyla dağdan kasabaya kente inmiştir, yapacağını böyle yapmaktadır.

Dağları Öylecene'nin ikinci bölümünü oluşturan şiirlerde sonradan yayımlanacak kitap *İzleri Var*'ın izlerini buluruz — özellikle de "Sır" ve "İzleri Var" bölümlerinin. Çeşitli kişiler, tipler duygusal denebilecek bir tonla dile getirilmektedir. Şiirler biçim olarak da öncekilerden farklı görünümdedir. Kısa dizeli uzun şiirler yerine daha geniş dizeli kısa şiirler gelmiştir.

Seyyit Nezir'in son şiir kitabı *İzleri Var*[5], dört bölümden oluşuyor. "Hayırlı Acılar"da yarın için yüreklendirme şiirleriyle şiir üzerine yazılmış şiirler yer almakta. "Sır"da toplumsallığın geriye çekildiği görülüyor ve yer yer pastoral görüntülerle karşılaşılıyor. "Sırasıdır İyiliğin Yurduma" bölümü aynı başlığı taşıyan uzun bir şiirden oluşma; ozan ülkesiyle, acılar sevinçler vb.

Levent Yılmaz

GECE

"Hande İçin"

İnsan ışıktan doğdu
Işık geceden

Gece denizine girmiştik
Gökkuşağı sarmıştı bacaklarımızı
Alışkın değildik oysa, utanmıştık
Çıkınca üşümüş
Almıştık yine de üstümüze esin(ti)leri.

İlerledikçe gece
Tanık olmuştuk görkemli bir törene.
Bir süt yağmuru başlamıştı
Evlendi diye Artemis, on dokuz memeli bakire.

Ay şimdilerde gökyüzünde gebe
Temmuz ayında yeniden
Bizi doğurmak üzere.

üzerine söyleşiyor. O ülke ki, sözgelimi, orucun bayramın ülkesidir ama "feth"in asla! Çağdaş bakış... "İzleri Var" bölümünde aşk ve toplumsallık iç içe. Daha önce de değinildiği gibi, *Dağları Öylecene*'nin sonundaki şiirlerle fiziki akrabalık söz konusu.

Bu kitapla Seyyit Nezir şiirinde daha önce fazlaca belirmeyen ironi gündeme geliyor. "Şiir İşportada", "Sevgilim, Boş Ver" türü şiirler bunun için iyi birer örnek. Sonra, deyim atasözü özdeyiş türü kalıpların kırılışı ve çağrıştırılışıyla kurulan imgelere rastlıyoruz önceki kitaplardan farklı olarak:

Aman kendini kolla
Yârden geçmemek, doğru
Var mı katılmayan buna bütün kalbiyle
Alnı karışlanır, yok elbette
Ama yârden geçilcektir epiyce daha
Şu serden geçemeyen alnımızla.
("Şu An Ellerindeyim")

Ozanın şiirlerinin konuşmaya dönük yanını da gösteren bu dizelerin arka planında "Yârdan mı geçersin, serden mi?" deyiminin bulunduğu hemen anlaşılıyor. Yine, "Sır ile yeksan olduğun sıra" dizesinde "Hâk ile yeksan

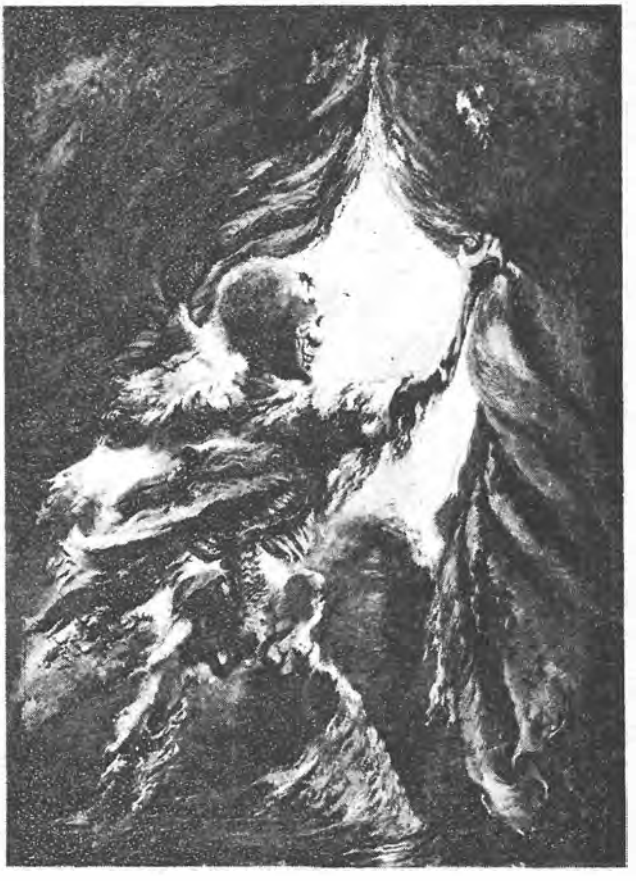
olmak", "Çiçekten al haberi ve dönüver usulla" dizesinde "Çocuktan al haberi", "Canlı bir antendir hava, yerin kulağı kaç para" dizesinde "Yerin kulağı vardır", "kim kerim yarına?" parçasında "Yarına Allah kerim" kalıp-sözlerinden yola çıkıldığı görülüyor.

İzleri Var'da az da olsa, ayrı bir teknikle, ortasından bölük dizelerle kurulu şiirlerle de karşılaşıyoruz:

Peşpeşe düşüyoruz, her şey buz
Sevda bizi tutmuyor, bu sözün altını çiz
Çoktan bellidir, az sonra yine
Hakkımız yenecek, yarınların ateşine
Peşpeşe düşeceğiz, her şey buz
("Zahmetli Bir Yara")

Bu dizelerde Seyyit Nezir şiirinin bir başka ve önemli özelliğini de görüyoruz: uyaklar. Evet, Seyyit Nezir'in şiirinde uyağın yeri hep olmuştur, ve olmakta, hem de klasik anlamda tam zengin ve tunç uyaklar. Sözgelimi, "İzleri Var" şiirinin bölümleri "uğru", "dupduru", "moru", "zoru", "doğru" sözcükleriyle bitmekte.

Uyak ve ses benzeşimine düşkünlük ozanı bir başka tekniği kullanmaya da zorlamıştır. Bir tür iç uyak diyebiliriz buna; bir dizenin sonundaki sözcükle



Döndüğünme Seviniyorum, 1942, yağlıboya, 28x20cm George Grosz

izleyen dizenin ortasındaki bir sözcüğün benzerliği, uyaklılığı. Örneğimiz *Şili Duyarlığı*'ndan:

Yüzü çil çil benekli
Üzüntüye doğuştan emekli Montear

Seyyit Nezir'in şiir söyleme tekniklerinden biri de, bir söyleyişin arasına ara-sözler yerleştirme. Şiiri düz anlatımın kuruluğundan, tekdüzeliğinden kurtarma açısından önemli bir katkı bu:

Doğrudur elbette, aynı filme iki kez
Aynı gözler, aynı tutku, aynı düşlerle
Biraz enayicedir, o biletle gidilmez.
("Anekdot")

"Birikiyor" şiirinde de kutsal kitap *Kuran*'ın söylemi duyumsanıyor; şiir böyle başlıyor:

Onlara en başında söylendi bu, ilk damlada
Yaratıcı ve büyük olan odur, hayatın besmelesidir
denildi açıkça

Evet, toparlamak gerekirse, Seyyit Nezir, *Şili Duyarlığı*'yla epik şiirdeki; *Dağları Öylecene* ve *İzleri Var*'ın özellikle sonlarındaki şiirleriyle de çağrışımsal - imgesel şiirdeki başarısını ortaya koymuş bir ozan. Geniş soluğu, değişik teknikleri yoklayışı, şiirin yaşam içindeki yerini önemseyişi ve üzerine düşünmesi, üstünlükleri onun; halkçı emekçi katmanların acısını yüreğinde duymasının itisiyle şiirini siyasanın sıcak alanında eğleştirmesiyse, aşılmış handikabı. Bir de, kimi eylemleri "öpülcek", "yapılcak" gibi konuşma biçimiyle yazması, yerel ağıza yer vermesi, eski sözcükleri kullanması şiir okuru içir tedirginlik noktaları sayılabilir mi dersiniz?.. □

(1) Seyyit Nezir, *Şili Duyarlığı,* İstanbul, Aralık 1976.
2. Baskı: Broy Yayınları, İstanbul, Mayıs 1986.
(2) Seyyit Nezir, *Israrla,* İstanbul, Nisan 1977.
(3) Seyyit Nezir, *Bütün Yarınlarda,* May Yayınları, İstanbul, Ekim 1978.
(4) Seyyit Nezir, *Dağları Öylecene,* Yazko Yayınları, İstanbul, 1981.
(5) Seyyit Nezir, *İzleri Var,* Yazko Yayınları, İstanbul, 1983.

MEMET FUAT

UNUTULMUŞ YAZILAR

(Broy Yayınları)

ÇAĞINI GÖREBİLMEK

(Adam Yayınları)

Delik Ressamı, I, 1948, yağlıboya, 30x22 cm

George Grosz

DERGİMİZE GÖNDERİLEN KİTAPLAR

Şiir

GECE DÜŞLERİ
Gültekin Emre, *Dağyeli, 13 s.*

EMEK GÖÇMENLERİ
Ertekin Özcan, *Yazko, 112 s.*

ŞİLİ DUYARLIĞI
Seyyit Nezir, *Broy, 112 s.*

HİŞT, e. e. cummings,
Türkçesi: Tuğrul Asi Balkar, *Duvar, 64 s.*

YOLCULUK
Şükrü Erbaş, *Yarın, 56 s.*

TEMİZ YÜREKLE
Attila Jozsef, Hazırlayan: Kemal Özer,
Broy, 136 s.

YÜZLER VE ZARFLAR
Süha Tuğtepe, *Broy, 64 s.*

GÖKYÜZÜ SAATLERİ
Arif Ay, *Mesaj, 144 s.*

BARİKATLAR
Mevlut Ceylan, *Mesaj, 104 s.*

MAVİ MARTI
Nurhan Tuğut, *80 s.*

ATAHAN TÜZEL
Tan, 30 s.

DOSTLUĞA ÇAĞRI
Emin Hakarar, *Hakarar, 64 s.*

GÜNÜN EN GÜZEL SAATLERİ
Lütfü Dağtaş, *80 s.*

SESSİZLİĞE DAVET
Ali Narçın, *112 s.*

ÇIKIŞ KİTABI
Yalçın Sadak, *78 s.*

YILAN
Süreyya Ersoy, *32 s.*

ÖNCE
Berin Taşan, *124 s.*

ADIYLA YARALI
Fikret Demirağ, *Su, 92 s.*

ACI SÜRGÜN
Hakkı Yücel, *Yasemin, 90 s.*

KASIMPATI KOKUSU
Aral Öztaşkent, *Sanat Koop, 72 s.*

ŞİİR BOYLARI GÜVERCİN
H. Akarsu, *Tuna, 64 s.*

YASAVUL
Mustafa Özturanlı, *Sanat Koop, 112 s.*

CENNETİN ÖTE YANINDA
Cengiz Top, *72 s.*

BİR KUŞUN AYDINLIĞI YÜZÜMDE
Ahmet Şedele, *64 s.*

YARINLAR ÖLMEZ
Tamer Abuşoğlu, *İmece, 64 s.*

BELKİ BİR GÜN
Ali Narçın, *144 s.*

ZEYTİN DALI
İshak Ümit Çubukçu *64 s.*

DAS KUMMERAD/DERTLİ DOLAP'
Yunus Emre, Çeviren: *Zafer Şenocak, Dağyeli, 96 s.*

NUSRET HIZIR

FELSEFE YAZILARI

ADAM YAYINLARI

ASAF HALET ÇELEBİ

OM MANİ PADME HUM

şiir

ADAM YAYINLARI

GEFÜHLLOSİGKEİTEN-REİSEN VON BERLİN NACH BERLIN
Aras Ören, Almancaya Çevirenler: *Helga Dağyeli-Bohne, Yıldırım Dağyeli, Yüksel Pazarkaya, Dağyeli, 37 s.*

Roman, Öykü

DEMİRCİLER ÇARŞISI CİNAYETİ
Yaşar Kemal, *Toros, 480 s.*

YUSUFÇUK YUSUF
Yaşar Kemal, *Toros, 550 s.*

ESKİ DESENLER
Burhan Günel, *Kerem, 360 s.*

KONUŞSANA
Duran Yaşacan, *Kerem, 88 s.*

SÖZCÜKLERİN DİLİ TUTULUNCA
Mustafa Aslan, *İmece, 48 s.*

OCTAVİO PAZ

UZAK KOMŞU

Çeviren Adnan Özer

şiir

ADAM YAYINLARI

GEORGES MICHEL

SARTRE YILLARIM

Çeviren: Zihni Küçümen

anı

ADAM YAYINLARI

DİE ERSTE FRAU
Nedim Gürsel, Almancaya çeviren: *Eva Warth-Karabulut, Dağyeli, 118 s.*

SEVGİNİN EŞSİZ KIŞI
İnci Aral, *Özgür, 144 s.*

IŞIK
Ali H. Neyzi, *172 s.*

TAŞINAMAYAN ÖZGÜRLÜK
Engin Erkiner, *Kaynar, 96 s.*

Deneme, İnceleme, Anı

GÖRME BİÇİMLERİ
John Berger, Çeviren: *Yurdanur Salman, Metis, 160 s.*

GÜNEY AFRİKA CUMHURİYETİ
Gürhan Uçkan, *Yarın, 256 s.*

YENİ MÜZİĞE DOĞRU
Anton Webern, Çeviren: *Ali Bucak Pan, 102 s.*

İSTANBUL'DAN SAYFALAR
İlber Ortaylı, *Hil, 216 s.*

İSTANBUL'DA ASKERLİK SANATI, YETENEKLERİN VE BİLİMLERİN DURUMU ÜZERİNE RİSALE
Seyyid Mustafa, *Tüyap, 131 s.*

SADULLAH PAŞA YALISI
Emel Esin, *TAÇ Vakfı, 64 s.*

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN KAYNAKLARI
Ahmet Oktay, *B/F/S, 538 s.*

NÂZIM NÂZIM
Aydın Aydemir, *Broy, 192 s.*

SENİ ÇOK ÖZLEDİM
Selim İleri, *Özgür, 236 s.*

CEZAEVİ.. CEZAEVİ...
Neyyire Özkan, *Onur, 352 s.*

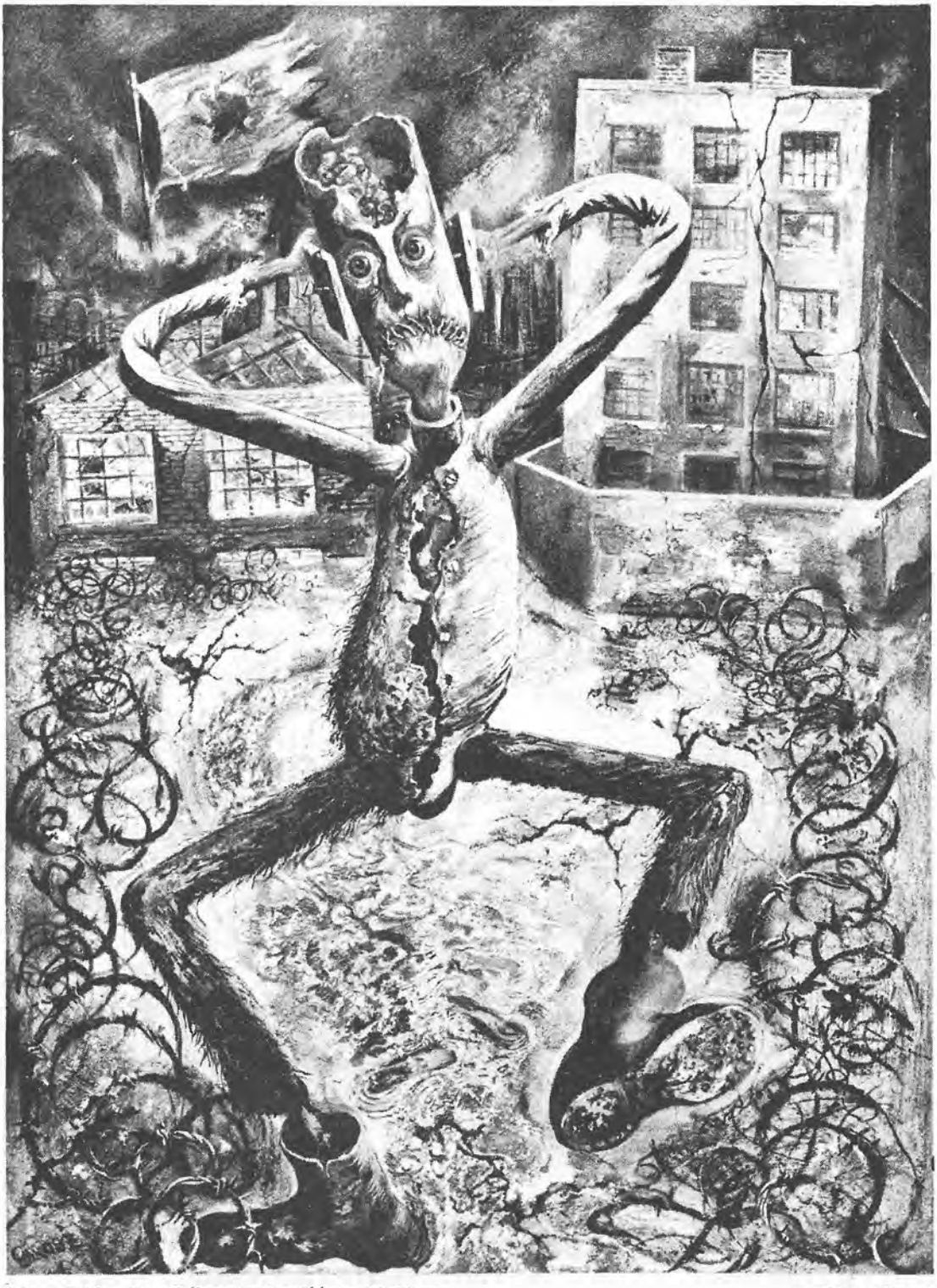
SEVGİ YAZILARI
Öner Kemal, *Yaprak, 160 s.*

ASAF HÂLET ÇELEBİ
Suffe, 224 s.

BİR KENT, BİR İNSAN
Yaşar Aksoy, *Eczacıbaşı Vakfı, 360 s.*

Yıllık

SUFFE KÜLTÜR SANAT YILLIĞI
1985-1986, *Suffe, 527 s.*



Külrengi Adam Dans Ediyor, 1949, yağlıboya, 30x22 cm George Grosz

YENİ DÜŞÜN

KASIM'86

AYLIK DERGİ

BARIŞ SAVAŞÇILARI

• Uluslararası Barış Yılı'nda Dünya Barış Konseyi/**Mahmut Dikerdem**
• Yılmaz Barış Savaşçısı R.Tagore/**Satyajit Ray**
• XI. Uluslararası Dünya Sendikalar Kongresi'nin Barış ve Demokrasi Üstüne Kararları

YÖK ÖNCESİ VE SONRASI/Özel Bölüm

• YÖK ve Üniversite Sorunlarının Geçmişi ve Bugünü ile İlgili Toplu Söyleşi: **Prof.Dr. İlhan Tekeli, Dr. Haldun Özen, Doç. Dr. Güney Gönenç, Özkan Taner, Doç. Dr.Gencay Şaylan Prof.Dr.Oya Köymen**
• "İkinci YÖK Reformu"/**Prof.Dr.Gencay Gürsoy**
• YÖK Anglo-Sakson mu?/**Dr.Reşit Ergener**
• Türkiye'de Üniversiteli ve Demokratik Öğrenci Hareketi/**A.Levent Özbay**

1980 SONRASI TÜRK ŞİİRİ/Özel Bölüm II

• 1980 Sonrası Şiirimizde Genel Yönsemeler/**Mehmet H.Doğan.**
• 1980 Sonrası Şiiri/**Ahmet Ada**
• 1980 Sonrası Çıkmazı/**Atilla Birkiye**
• 1980 Sonrası Türk Şiirine Bakış: Genç Kuşak Ne Diyor?/**Orhan Alkaya, Metin Celal, Haydar Ergülen, Turgay Fişekçi, Akif Kurtuluş, Süha Tuğtepe**

EDEBİYAT- SANAT-KÜLTÜR

• Doğu V/**Onat Kutlar**
• Eleştiri Günlüğü/**Fethi Naci**
• Günlükten Seçmeler/**Kemal Özer**
• Bir Şiirin İki Hali/**Arif Damar**
• **Yaşar Kemal** ile "İnce Memed"ler Üstüne Söyleşi/**Zeynep Avcı**
• Batı'nı· Körleşmesi/**Uğur Kökden**
• Karşıt Gerçekliğin Dayanılmaz Hafifliği ya da Ahmet Oktay/**A.Haşim Akman**
• Mücrimlerin Gırevi/**Jaroslav Haşek-CanYücel**

Not: **Düşün** (Bizim Belde Toplum Sanat) Dergisi'nin Temmuz 84-Ekim 86 (5 cilt) tarihlerini kapsayan konu dizinini **Yeni Düşün**'ün Kasım 1986 sayısında ek olarak sunuyoruz.

BÜTÜN BAYİLERDE

TÜYAP

5. KİTAP FUARI

1-9 Kasım 1986

Okur kitabıyla buluşuyor,
okur yazarıyla buluşuyor...

Kitapseverler için 9 kaçırılmaz gün.
Mutlaka bir gününüzü ayırın!

TÜYAP

Seçkin fuarlar...
Seçkin ziyaretçiler...

TÜYAP TİCARET MERKEZİ TAKSİM-İSTANBUL

Ziyaret saatleri: Hergün 11.00-20.00

İNDEKS

• ABC KİTABEVİ TİC. A.Ş. • ADA YAYINLARI • ADAM YAYINCILIK VE MATBAACILIK A.Ş • AFA YAYINCILIK A.Ş. • AKAŞA YAYIN-REKLAM PAZARLAMA • ALTIN KİTAPLAR YAYINEVİ • ANADOLU YAYINCILIK VE MATBAACILIK • ARITAŞ YAYIN VE DAĞITIM A.Ş. • ARKIN KİTABEVİ • ATLAS TIP KİTAPÇILIK LTD. ŞTİ • BAŞKAN YAYINLARI A.Ş. • BİLGİ YAYINEVİ • THE BRITISH COUNCIL • BROY YAYINLARI • CAN YAYINLARI • CEM YAYINEVİ • ÇAĞDAŞ YAYINCILIK VE BASIN SAN. A.Ş. • DİLKO YAYINCILIK DİL VE KÜLTÜR ORGANİZASYONU • DİYANET İŞLERİ BAŞKANLIĞI YAYINLARI, DÖNER SERMAYE İŞLETME MÜDÜRLÜĞÜ • EĞİTİM YAYINLARI A.Ş. • FELEK YAYINCILIK • FİL YAYINEVİ • FONO MEKTUPLA ÖĞRETİM KURUMU • GALERİ NEV • GELİŞİM YAYINLARI A.Ş. • GÖRSEL YAYINLAR ANSİKLOPEDİK NEŞRİYAT TİC. VE SAN. A.Ş. • GROLIER INTERNATIONAL INC. • HAŞET KİTABEVİ • HİL YAYIN • İLETİŞİM YAYINCILIK GAZETECİLİK BASIN SAN. VE TİC. A.Ş. • İNKILAP KİTABEVİ YAYIN SAN. VE TİC. A.Ş. • KALEM BASIN YAYIN DAĞITIM TANITIM TİC. VE SAN. LTD. ŞTİ. • KARACAN YAYINLARI A.Ş. • KARDEŞ EĞİTİM HİZMETLERİ A.Ş. • KELEBEK YAYINEVİ • KİTABI MUKADDES ŞTİ. • KÜLTÜR YAYINLARI İŞ-TÜRK LTD. ŞTİ. • METİS BASIN YAYIN DAĞITIM • MİLLİYET YAYIN A.Ş. • NET TURİSTİK YAYINLAR SAN. VE TİC. A.Ş. • NOBEL TIP KİTABEVİ • ODA YAYINLARI • ONUR YAYINLARI • ÖZGÜR YAYIN DAĞITIM • PAN YAYINCILIK • PAYEL YAYINEVİ • REDHOUSE YAYINEVİ • REMZİ KİTABEVİ A.Ş. • SAY KİTAP PAZARLAMA • SORUN YAYINLARI • SÖZLER YAYINEVİ • SÜREÇ YAYINCILIK VE TANITIM TİC. LTD. ŞTİ. • TAŞ KİTAPÇILIK VE YAYINCILIK • TEKİN YAYINEVİ • TOROS YAYINLARI • VARLIK YAYINLARI A.Ş. • YAPI KREDİ BANKASI A.Ş. • YENİ ASYA YAYINLARI • YÖN YAYINCILIK